La paleta del espanto



Gabriela Siracusano (ed.)

Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina

Colección Artes y Letras
SERIE Arte y Materia



UNSAM EDITA

Colección: Artes y Letras
Serie: Arte y Materia
Directora: Gabriela Siracusano

La paleta del espanto: color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina
Compilado por Gabriela Siracusano
1ª edición San Martín: Universidad Nacional de General San Martín. UNSAM EDITA, 2010
164 pp.: il.; 21 x 22 cm.
ISBN 978-987-1435-22-7
1. Arte. 2. Pintura Colonial. I. Siracusano, Gabriela, comp.
CDD 759

Esta publicación ha sido posible gracias a un subsidio UBACYT otorgado por la Universidad de Buenos Aires, Programación Científica 2004-2007, Proyecto "Arte, ciencia y tecnología. Espacios simbólicos del color en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina (siglos XVII-XVIII)", código F090; y al apoyo de la Universidad Nacional de San Martín.

1ª edición, agosto de 2010

Campus Miguelete. Edificio Tornavía. Martín de Irigoyen 3100, San Martín (1650), Provincia de Buenos Aires. www.unsamedita.unsam.edu.ar / unsamedita@unsam.edu.ar.

Edición de textos e imágenes: Agustina Rodríguez Romero y Diego Fernando Guerra
Diseño de interior y tapa: Ángel Vega
Edición digital: María Laura Alori
Corrección: Laura Petz

Imágenes:
• **Tapa:** José López de los Ríos, *Infierno* (detalle) óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia. Imagen de fondo: José López de los Ríos, *Gloria* (detalle), óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia. • **Contratapa:** José López de los Ríos, *Infierno* (detalle), óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia. • **Retiración de tapa:** *Muerte* (detalle), óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia. • **Retiración de contratapa:** José López de los Ríos, *Infierno* (detalle), óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.

Carlos Rúa: 1 a 31, 55 a 64 y fotografía de p. 78 • **Gabriela Siracusano:** 32 a 34 • **Teresa Gisbert y Andrés de Mesa Gisbert:** 35 a 36 y 43 a 54 • **Daniel Giannoni Succar:** 37 a 39, 41 y 42 • **Marta Maier:** 65 a 76 • **Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max Planck Institute:** grabado de p. 110.

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.
Editado e impreso en la Argentina.

INTRODUCCIÓN

"Volver atrás es imposible, pasar adelante, es intolerable"
Fray Luis de Granada[1]

El peso y la dimensión de lo ineludible no ofrecen un mejor ejemplo que aquel que exhibe el final de la vida. En la historia de las ideas e imágenes de la cultura occidental esta circunstancia se ha visto sentida, pensada y representada de las más diversas formas.[2] Dentro de ellas, la iconografía cristiana despliega una compleja red de estrategias visuales para aludir a lo que dicho sistema de creencias ha llamado las Postrimerías o Novísimos, es decir, los cuatro últimos momentos del ser humano, a saber: Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria. Estos relatos iconográficos nos remiten a una antigua tradición que hunde sus raíces en los registros textuales e icónicos medievales. En el Virreinato del Perú, este imaginario se desplegó de manera sostenida a lo largo de todo el territorio andino durante los siglos XVII y XVIII, como una de las vías para acompañar el proceso de evangelización iniciado desde los primeros años de la conquista.[3] La lucha entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, y un mensaje anclado en la relación pecado-castigo, se manifestaron como una estrategia visual efectiva para llevar a cabo lo que Serge Gruzinski denominó "la colonización de lo imaginario", fenómeno que evidencia no solo rasgos de resistencia cultural sino también de adaptación y apropiación por quienes ocupaban, mediante sus prácticas y creencias, el lugar de lo pecaminoso: los nativos.[4] Las prácticas entendidas desde la mirada del conquistador como "idolátricas" guardaban en sí mismas la persistencia de una religiosidad que, todavía en el siglo XVIII, no parecía estar dispuesta a desaparecer en los cultos privados o domésticos.[5] Lo malo, lo demoníaco y lo falso, presentes en las imágenes antediluvianas y apocalípticas, ofrecían una lectura visual que habilitaba su identificación con la presencia del indígena, sus objetos de culto y sus prácticas rituales. De este modo, esta temática se encuentra desplegada en algunas iglesias y capillas de pueblos de indios del territorio andino, entre las que se destacan las de Curahuara de Carangas, Carabuco y Caquiaviri en suelo boliviano, y Andahuaylillas o Huaro en Perú, en las que, naturalmente, la labor doctrinaria fue sostenida y necesaria a los fines evangelizadores. La representación del Paraíso bíblico, la escena de la tentación y expulsión del Paraíso, el embate del Diluvio o el Juicio Final conforman el relato visual de los muros de la iglesia de Curahuara de Carangas (Bolivia, 1608) repintados en 1777, escenas que, obviamente, remitían al pecado original y al castigo divino.[6] En el caso de las pinturas de la iglesia de Caquiaviri, cuyos lienzos fueron pintados en 1739, puede advertirse cómo la presencia indígena se

1 Fray Luis de Granada. Libro I, cap. VII, secc.1, p. 49

2 Philippe Ariès. *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

3 En los últimos años se ha desarrollado un *corpus* bibliográfico interesante sobre este tema.

4 Serge Gruzinski. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*. México, FCE, 1991.

5 Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, FCE, 2005, cap. V.

6 Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural editores, 1999, pp. 169-172.

introdujo en esta iconografía para articular un discurso visual sumamente complejo. Ángeles celestiales, demonios con *keros* ceremoniales, curacas castigados y redimidos, o el reinado del Anticristo, son algunos de los motivos que evidencian estos lienzos.

Cielos e infiernos se amalgaman en estos espacios pictóricos en los que justos y pecadores encuentran su destino. Ahora bien, además del factor iconográfico y su función aleccionadora que recorre y agrupa todas estas producciones, hay otro elemento que permite transitarlas y establecer una lectura diferente, aunque no discordante, en términos histórico-culturales. Nos referimos a su dimensión material y, en especial, al problema del color. El estudio material de las imágenes pintadas en el territorio del virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII permite reconstruir la trama de significados y funciones que estas imágenes desempeñaron como agentes y mediadoras de numerosas prácticas culturales. La imagen –ya sea pintada o de bulto– funcionó como una aliada del proceso de conquista y evangelización, junto con la palabra de los sermones y prédicas. El programa evangelizador americano necesitó mostrar siempre una contrastación entre lo falso y lo verdadero, entre los ídolos prehispánicos cargados de poder y las imágenes cristianas que, de manera transitiva, debían estar en el lugar de la presencia de lo divino.[7] En este sentido, el giro teórico que nos ofrece la historia cultural –y en particular la teoría de la enunciación de Louis Marin– permite desvelar la doble dimensión que estas imágenes exhibían: una dimensión que les permitió pivotear entre una función representativa/transitiva ya mencionada, y otra de carácter presentativo o reflexivo.[8] Así como los ídolos prehispánicos eran concebidos como cargados de poder en sí mismos, las representaciones de la cristiandad no fueron ajenas a este mecanismo simbólico, a partir de los hechos milagrosos con los que se las relacionaba: imágenes creadas mediante la intervención de mano divina –como es el caso de la Virgen de Copacabana–, o cuya presencia –sus materiales–, guardaban el poder de sanar los dolores del cuerpo y del alma. La fuerza con la que esta "artillería icónica" irrumpió en tierra americana da cuenta de la relevancia de esta operación simbólica que pretendería neutralizar la carga de energía –si lo pensamos en términos warburguianos– de todas aquellas huellas de poderes políticos y religiosos que exhibían las sociedades conquistadas. En esta puja de negociaciones y resistencias, los pigmentos y demás materiales artísticos jugaron un papel no desdeñable. Obtenidos del reino mineral, animal o vegetal, ya sea en forma de piedra o en polvos, su lugar en los diferentes sistemas de creencias y ritualidades prehispánicas fue destacado. Nuestros estudios nos han permitido verificar que su presencia en los cultos domésticos –aquellos en los que la fuerza del poder inquisitorial resultó más débil– evidencia su persistencia durante el período colonial. Tal es el caso del cardenillo –un acetato de cobre de color verde–, el bermellón –un sulfuro de mercurio procedente de las minas de azogue tan necesarias para la amalgamación de la plata–, o los polvos azules –un carbonato de cobre conocido como azurita–, todos ellos mencionados por cronistas, visitadores y extirpadores de idolatrías.[9] Ahora bien, si tomamos en cuenta que estos mismos materiales son los que también formaron parte de la paleta de la pintura colonial andina, junto con el azarcón, el almagre, el oropimente, o el carmín, entre otros, manipulados generalmente por indígenas a los que les correspondía la ejecución de la parte más servil y mecánica del oficio –esto es la molienda y preparación de los colores–, podemos entonces concluir que su presencia en estas imágenes no fue una simple operación

7 Gabriela Siracusano. *Polvos y colores en la pintura colonial andina. Prácticas y representaciones del hacer, el saber y el poder.* Tesis de doctorado. UBA. Buenos Aires, 2002.

8 Louis Marin. *Le portrait du Roi.* Paris, L'Editions de Minuits, 1981; Ídem. *Des Pouvoirs de l'Image* (Gloses). Paris, Editions du Seuil, 1993. Ver también Roger Chartier. *El mundo como representación.* Barcelona, Gedisa, 1992; Ídem. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin.* Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 15-54.

9 Ver Gabriela Siracusano. *El poder de los colores.* Buenos Aires, FCE, 2005.

estética más. Desde el punto de vista técnico sabemos que la manualística española, de comprobada circulación en territorio andino, ofrecía los consejos necesarios para la adquisición y elección de estos colores. El análisis de estas fuentes permite imaginar cuáles pueden haber sido las lecturas y las enseñanzas que los pintores andinos adquirieron para su competencia en el oficio. Sin embargo, la información que nos brindan estos documentos escritos españoles puede ser contrastada con otros datos provenientes de fuentes manuscritas procedentes de contratos o inventarios presentes en archivos y bibliotecas americanas, como también con los datos que ofrece la ciencia química. Teniendo en cuenta este panorama, nuestra propuesta se instala en lo que he llamado una "arqueología del hacer" que parte del estudio e identificación de los materiales utilizados para la pintura –que implica contrastar los datos químicos con aquellos provenientes de documentos y fuentes históricas escritas y visuales– para, a partir de este análisis de la materialidad, acceder a la red de prácticas culturales ligadas no solo a los oficios involucrados sino también al universo de significaciones que los materiales exhibían en tanto utilizados con fines diversos.[10] El análisis interdisciplinario en clave histórico-cultural de los datos químicos –a los que nosotros otorgamos la categoría de *documentos*–[11] en relación con aquellos que arrojan los documentos escritos y visuales de la época, permitirá ampliar el actual panorama referido a la pintura colonial sudamericana, ahora enriquecido con el estudio de pinturas cuya iconografía ofrecerá un horizonte interpretativo distinto.

En el caso de las pinturas que este libro expone, ha podido registrarse la utilización de un cromatismo variado, en consonancia con la manera en que dichos motivos iconográficos se desarrollaron en la Europa medieval y renacentista. Basta recordar el despliegue de alas policromáticas, brillos refulgentes o sutiles *cangiamenti* en los juicios finales representados por el Giotto, Fra Angélico o Miguel Ángel. En el escenario virreinal andino, nuestras investigaciones interdisciplinarias han intentado avanzar sobre el conocimiento de la cromática andina en diferentes oportunidades. En este caso, y en virtud de un proyecto iniciado en 2004 y subsidiado por la Universidad de Buenos Aires, hemos focalizado nuestra atención sobre un conjunto de lienzos alojados en la iglesia de Carabuco, en suelo boliviano.[12] A partir de diferentes abordajes hemos pretendido acercarnos a su significado, su circunstancia de creación, su dimensión material, y su relevancia en la producción cultural de la época. Así, textos como el de Teresa Gisbert, pionera junto con José de Mesa en el relevamiento y estudio de estas iconografías en los Andes, no solo presentan un panorama sumamente rico acerca de las representaciones de cielos, infiernos y la presencia del indígena en este área, sino que también nos advierten acerca de este "diálogo" que se estableció entre las imágenes y los textos literarios y filosóficos contemporáneos. Asimismo, Teresa y Andrés de Mesa presentan en su ensayo un hallazgo importante: la presencia de imágenes similares en Bolivia, España, e Irán, todas ellas deudoras de una fuente original que pudo ser descubierta de manera reciente como consecuencia del estudio comparativo de estas pinturas realizado por nuestro equipo y gracias a la colaboración gentil del Dr. Gerhard Wolf (ver adenda). El descubrimiento de imágenes semejantes en geografías tan apartadas nos abre un horizonte aún poco explorado respecto de la circulación y producción de imágenes en el mundo globalizado de la modernidad temprana y sobre las múltiples maneras en que dichas representaciones fueron manipuladas mediante distintos soportes para fines diversos.

10 Reconocemos el legado de las formulaciones de Michel Foucault. Foucault, Michel. *La arqueología del saber.* México, FCE, 1970.

11 En cuanto dan cuenta de usos y prácticas pasadas del acontecer histórico.

12 Programación UBACyT 2004-2007. Proyecto "Arte, ciencia y tecnología. Espacios simbólicos del color en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina (siglos XVII-XVIII)". Cód: F090. Directora: Dra. Gabriela Siracusano.

Por otra parte, el capítulo escrito por Agustina Rodríguez Romero y Leontina Etchelecu avanza sobre una temática que ancla en la compleja interacción entre la práctica de la pintura y la de la prédica, ambas fundamentales para los objetivos de la evangelización. Así, las autoras transitan por los textos e imágenes en los que el imperio de los sentidos se muestra como un factor clave para la comunicación de las ideas del castigo y la salvación eterna a una masa de receptores a los que había que conmover. En otro registro, pero siempre ligado al problema del significado de estas imágenes, Gustavo Tudisco y Diego Guerra presentan un minucioso y sutil análisis sobre la construcción de la figura del apóstol Tomás o Bartolomé y algunos problemas ligados a la comitencia de los lienzos, a partir del estudio de los tondos que recorren los lienzos de Carabuco. La figura del Padre Joseph de Arellano como aquel que encargara este programa iconográfico cobra densidad en este artículo, y se vincula con otro texto, de mi autoría, en el que se exponen otros matices referidos a dicho cura, ahora sí en relación con el problema de la idolatría.

Ahora bien, tal como lo señaláramos, nuestra intención ha sido poner en juego estos relatos junto con aquellos que provienen de otros ámbitos del conocimiento, a fin de habilitarnos la construcción de un nuevo relato sobre estas obras, en el que lo material y lo ideal se encuentren y se potencien. Es por ello que resultan fundamentales a tales propósitos la mirada de la química y de la conservación. En este sentido, deseo destacar la valiosa colaboración que hemos tenido de parte de Carlos Rúa Landa, quien estuvo a cargo de la conservación-restauración de los cuatro lienzos de Carabuco, promovida por la Dirección Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico y Artístico del Viceministerio de Cultura de Bolivia entre 2003 y 2005. Las acciones realizadas, que incluyeron un diagnóstico de acuerdo al estado de conservación de las piezas, limpieza y tratamiento del soporte, reintegración de la capa pictórica, un diseño original de nuevos bastidores y un exhaustivo tratamiento de los marcos, se encuentran reproducidas en el informe publicado en uno de los capítulos de este libro. El intercambio de opiniones acerca de las condiciones materiales de los cuadros nos permitió ahondar aún más en sus múltiples significados y, a su vez, construir una trama densa de sentido a partir de la puesta en relación de dichos datos materiales con aquellos que provenían del trabajo en los archivos y el laboratorio. Y es en este último, el laboratorio de los químicos, donde se cierra –¿o se abre?– este círculo interpretativo que otorga atractivo a esta manera de entender la producción plástica. Por medio de los métodos cuali y cuantitativos de la química moderna, el equipo liderado por Marta Maier se ha sumergido en las entrañas de sus capas pictóricas y sus bases de preparación para ofrecernos la posibilidad de identificar no solo aquellos materiales que suponíamos activos –dada su presencia en manuales y manuscritos de la época–, sino también las maneras en que fueron manipulados para lograr el efecto visual esperado, un efecto que debía deslizarse entre el horror y el espanto de ese "lugar interior" donde "se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; (...) se ven horribles visiones de demonios fierísimos; (...) se gusta perpetua y amarguísima hiel" e "hieden más que perros muertos", y la alegría y la bienaventuranza del *locus* celestial, donde se podría habitar "sin jamás tener hambre ni sed, ni frío ni cansancio, ni calor".[13] Junto con Blanca Gómez y Daniela Parera, Maier nos ofrece un análisis profundo de los pigmentos, colorantes, y aglutinantes de los lienzos y sus marcos originales –estos últimos de una factura muy cuidada–,

13 Ver capítulo 2 de este libro.

mediante la aplicación de una combinación de técnicas analíticas instrumentales, ensayos de tinción y de microquímica.

Una última reflexión. El resultado del estudio integral e interdisciplinario del caso de los lienzos de Carabuco pone en evidencia la importancia que supone hoy la unión entre ciencias como la historia del arte, la conservación y la química. Cada una con su objeto, sus teorías y sus métodos, tejen una trama de conocimientos que se carga de mayor sentido cuanto mayor es su interacción. Este libro tiene el objetivo no solo de profundizar en aquellas prácticas culturales que intervinieron en la producción de un relato fascinante, como lo fue el de las Postrimerías, sino también el de promover el franco intercambio de ideas entre diferentes disciplinas, sin temor a que pierdan su especificidad y en pos de batallar contra los que Aby Warburg denominó "los guardianes de las fronteras".

Gabriela Siracusano

Capitulo 1

EL CIELO Y EL INFIERNO EN EL MUNDO VIRREINAL DEL SUR ANDINO

Teresa Gisbert y Andrés de Mesa Gisbert

1. Los Infiernos andinos y los pecados de los indios

En 1684 el pintor José López de los Ríos firma una serie de lienzos sobre las Postrimerías (*Muerte, Juicio, Infierno* y *Gloria*) existente en la iglesia de Carabuco ubicada en un pueblo a orillas del lago Titicaca, en Bolivia. Este tipo de composiciones fue muy popular en las tierras altas, sobre todo en las doctrinas de indios; así el jesuita Antonio de la Vega en el año de 1600 dice:

> (...) y ha avido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración de juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta yglesia y capilla y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios (...).[1]

Guamán Poma también se refiere a la temática de las Postrimerías diciendo:

> Y ancí en las yglecias y tenplos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador.[2]

Ambos textos muestran que desde el siglo XVI el tema de los Novísimos era uno de los preferidos por doctrineros y estaba presente en las iglesias de indios; esto los familiarizó con la visión de la muerte, el pecado, el demonio y el infierno. Son pinturas que reflejan el pensamiento de la época y que se expresa en la obra de algunos jesuitas como en el libro de Eusebio de Nieremberg *De lo temporal y lo eterno*, cuyos grabados fueron copiados en Cuzco y en las misiones de Chiquitos, y en el libro de Jerónimo Nadal, donde hay grabados específicos sobre las Postrimerías.[3]

Con estos antecedentes se explica la existencia de estos grandes conjuntos en los pueblos de indios; algunos son tan espectaculares que cubren toda la nave del templo con los temas de las postrimerías. Los principales conjuntos en el área sur andina son los de Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739), ambos en el departamento de La Paz (Bolivia), y el de Huaro en Cuzco (Perú). Este último pintado por Tadeo Escalante en 1804. Hay un *Infierno* y un *Juicio Final* en Collana (La Paz), quizá parte de una serie parcialmente perdida. Finalmente, hay una pintura mural que

1 Antonio de la Vega. *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy, 1 de noviembre Día de Todos los Santos, año de 1600*. Lima, Vargas Ugarte, 1948, pp. 42-43. Una descripción de la obra pictórica de Bernardo Bitti en relación a esta capilla se encuentra en Teresa Gisbert y José Mesa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, Wiese, 1982, T. I, pp. 58-59.

2 Felipe Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México, Siglo XXI, 1980, Vol. III, p. 883.

3 Jerónimo Nadal. *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona, El Albir, 1975, Láminas 98, 99 y 135. El libro se publicó por primera vez en 1607 bajo el título de *Adnotationes et Meditationes in Evangeliae*.

representa conjuntamente el *Purgatorio* y el *Infierno* y que se encuentra en Sorocachi en el departamento de Oruro (Bolivia). La imagen más antigua que tenemos del infierno es el dibujo de Guamán Poma de Ayala que muestra tan solo la boca de Leviatán[4] (fig. 48).

Fuera de los ejemplos descritos, que originalmente constaban de cuatro o más composiciones independientes, hay representaciones de las cuatro Postrimerías en un solo lienzo como el que existía en la iglesia de Laja (hoy desaparecido). No siempre se pintaron estos conjuntos, sino que usualmente se representa el *Juicio Final* que incluye en sí visiones de la *Muerte* en la parte central, del *Juicio* en toda la franja de la parte media, de la *Gloria* en la parte de arriba y del *Infierno* en la parte baja. El ejemplo más antiguo en territorio boliviano es el de la iglesia de Curahuara de Carangas en el departamento de Oruro, cuyas pinturas están fechadas en 1608. Está pintado al temple sobre el muro de la nave principal. Entre otros ejemplos podemos citar el *Juicio Final* pintado por Diego Quispe Tito (firmado en 1675) para el convento franciscano de Cuzco (Perú), y el que pintó Holguín para la iglesia de San Lorenzo de Potosí en 1708 (Bolivia) parroquia que era de los indios de Carangas de Oruro. Es significativo que, tanto Holguín como Escalante, coloquen su autorretrato en la representación del Juicio Final.[5]

El indio está presente en la mayoría de estos conjuntos que, como queda dicho, fueron pintados expresamente para parroquias de indios a quienes se les mostraba el "juicio y gloria y penas de los condenados (...) particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios". El indígena es identificable en estas pinturas por la falta de barba y bigote, y por el corte de melena, algunas veces lleva *lucchu* o el *llauto* incaico.

En todos los *Infiernos* junto con los indígenas están los africanos y los blancos; caracterizados los primeros por sus rasgos físicos, y los segundos por llevar bigote y barba. Se trata de mostrar que penas y premio son iguales para todos. Es interesante el *Juicio Final* de Curahuara de Carangas, que en la parte del infierno muestra a un conquistador (con casco y armadura) personificando el pecado de la ira (fig. 34).

2. Un Juicio Final para Carabuco, Ispahán y Ledesma

Carabuco es un pueblo de habla aimara situado a orillas del lago Titicaca. Según la tradición allí llegó, mucho antes de la conquista española, un hombre que llevando una cruz predicaba el bien, y era enemigo de los ídolos. Su biografía, hasta su llegada a Carabuco está pintada en varias escenas en la parte baja de cada uno de los lienzos de las Postrimerías. Este hombre fue identificado con el apóstol San Bartolomé, aunque en realidad las escenas de su vida, pintadas en Carabuco junto a los "milagros de la cruz", corresponden a la saga del dios Tunupa que era el dios más importante tanto en el Collao como entre todos los pueblos aimaras.[6]

El lienzo del *Infierno* de Carabuco (fig. 6), pintado en 1684 por José López de los Ríos por encargo del cura José de Arellano,[7] sorprendentemente es exactamente igual al *Infierno* representado en una pintura mural del Juicio Final que se encuentra en una iglesia de Ispahán (Irán) situada en el barrio armenio de Jolfa y que se conoce con el nombre de la Catedral de Vank. El *Infierno* representado forma parte de un *Juicio Final* que fue pintado entre 1640 y 1655. Este

4 Felipe Guamán Poma de Ayala. *Op. cit.*, p. 1037.

5 Gabriela Siracusano. *El poder de los colores*. Buenos Aires, FCE, 2005, p. 166. La autora se refiere al retrato de Holguín colocado en la parte baja del Juicio Final con un libro en la mano, que esta autora identifica como *El Galateo español, destierro de ignorancia, cuaternario de avisos publicado el año de 1599*. Dado que el libro trata de las buenas costumbres, la autora deduce que en el mismo se refuerza el papel del pintor como gentilhombre para ennoblecer su oficio. En realidad, esta era una de las metas del gremio.

6 Una descripción detallada del mito de Tunupa se encuentra en Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980, pp. 35-39.

7 En el libro de fábrica de la iglesia de Carabuco hallamos, en el año de 1683, varias partidas como las que siguen: "Item de hechura de los cuatro lienzos grandes cuatrocientos ps". "Item treinta libras harpillera para los lienzos noventaisiete pesos y cuatro reales". "Cien pesos a los carpinteros de hechura de los cuatro marcos". Firma estas partidas el bachiller cura de la parroquia Joseph de Arellano.

Juicio Final es la escena principal de un programa pictórico de frescos ciertamente extenso desarrollado en la parte interior central de la Catedral de Vank. Dicho programa incluye escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, con varias series complementarias, todas ellas desarrolladas según cánones occidentales de la época. Las pinturas las financió un mercader armenio llamado Avedic Stepanusian, y fueron ejecutadas por tres monjes: Havans, Stepanus y Minas.[8]

Asimismo cerca de Salamanca (España) en la iglesia de Santa María en el pueblo de Ledesma, hay un *Juicio Final* de autor anónimo, pintado entre 1675 y 1695,[9] cuyo *Infierno* también es idéntico al de Ispahán y al de Carabuco (fig. 35). La única explicación para la similitud entre estas tres pinturas tan distantes –una está en América, otra en Europa y otra en Asia– es la existencia de un grabado, que ha servido de modelo a las tres composiciones (ver Adenda).

Si comparamos el lienzo de Ledesma (España) dedicado al *Juicio Final* con la serie de Carabuco (Bolivia), vemos que no solo el *Infierno* que está en ambos conjuntos es igual, sino que el lienzo de Carabuco dedicado a la *Gloria*, también es idéntico al cielo que se representa en la parte superior del *Juicio Final* de Ledesma. Otro tanto podemos decir del lienzo de Carabuco dedicado al *Juicio Final*, puesto que es similar a la parte central que se representa en el cuadro del *Juicio Final* de Ledesma (fig. 36). La fuente común que utilizaron ambas obras se hace aún más evidente, cuando en la parte superior del lienzo correspondiente al lienzo del *Juicio* de Carabuco se escribe en latín como título de la escena: "DVRISSIMVM IVDICIVM / GENTIBVS PROFERT", que es exactamente el mismo texto que se utiliza como título en el *Juicio Final* del cuadro de Ledesma. Esto significa que, sin lugar a dudas, en Carabuco y en Ledesma se utilizó el mismo grabado.

En los tres casos que estudiamos, la diferencia fundamental está en que los infiernos de Ispahán y de Ledesma forman parte de un *Juicio Final* en el cual todas sus escenas se desarrollan dentro del mismo conjunto manteniendo la estructura de la fuente original, mientras que en Carabuco se ha desglosado la composición del grabado original del *Juicio Final* en tres partes, asignando un lienzo distinto para cada una de ellas. Uno para el *Infierno*, otro para la *Gloria* y el último para el *Juicio*, suprimiéndose la *Muerte*. Así en Carabuco la serie de estos tres cuadros se ha complementado con un cuarto lienzo dedicado al *Purgatorio* y cuya composición es completamente ajena a cualquiera de las escenas representadas en el cuadro de Ledesma o en el fresco de Ispahán.

Lo más significativo de esta comparación, es que nos permite ver cómo los responsables de la composición de la serie de Carabuco se preocuparon por separar las escenas del grabado original en diferentes lienzos, para convertirlos en inmensos paneles que se puedan exponer dentro de la iglesia como si se tratase de grandes frescos. Esta intención es evidente, sobre todo, si tomamos en cuenta que el tamaño de los lienzos que corresponden al *Infierno* y al *Juicio Final* es de 8,34 x 4,21 m cada uno, y el tamaño de los lienzos que corresponden a la *Gloria* y al *Purgatorio* es de 5 x 4,12 m cada uno. De esta manera, la voluntad de los responsables de la serie de Carabuco de exponer ante los indígenas toda la temática del Juicio Final de forma muy detallada y por partes, para conseguir una catequización mucho más didáctica y evitar cualquier tipo de confusión, es ciertamente manifiesta. Esta forma de enseñanza, la muestra un grabado de la *Rhetorica Christiana* publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego de Valadés, en el cual se representa a un predicador franciscano en el púlpito, en pleno

En la nave de la iglesia están los cuadros reseñados en los documentos, y en uno de ellos hay la siguiente lectura: "El año de 1669 por el mes de noviembre entró a ser cura de este pueblo el bachiller Joseph de Arellano quien con devoto selo adornó la capilla mayor, hizo el coro y compró el órgano y estos cuatro cuadros por manos de Joseph López de los Ríos maestro pintor que los acabó el año de 1684 que fue promovido el dicho cura a la mayor de Chucuito por el Ilustrísimo señor D. Joan Queipo del Llano y Valdez Obispo de la ciudad de La Paz y Sr. del consejo de Su Majestad q. Dios guarde". Como se ve por el libro de fábrica y la inscripción de los cuadros estos son de mano del maestro José López de los Ríos.

8 Las referencias se han tomado de la página web oficial de la Catedral de Vank, http://www.isfahan.org.uk/jolfa/vank/vank.html, consultada el 9 de septiembre de 2009.

9 Emilia Montaner. *La Pintura Barroca en Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987, p. 149. Según esta misma investigadora, el cuadro figura en un inventario de 1711 como donación de D. Félix Niño. Agradecemos toda la colaboración que realizó el arquitecto Jerónimo Buxareu Padrós en la toma fotográfica y de datos del lienzo

sermón, señalando con un puntero en la mano una serie de lienzos que representan la Pasión y la Resurrección de Cristo ante la mirada atenta de un gran número de feligreses.[10]

La posibilidad de diferenciar las partes que en la obra de Carabuco se han copiado del grabado original y aquellas que no, permiten detectar con claridad cómo en esta serie de lienzos sus responsables se preocuparon de añadir a la composición europea original escenas con carácter local que explícitamente están relacionadas con la cristianización del lugar (la representación de los milagros de la Cruz de Carabuco), con la transfiguración de los dioses locales (la representación de Tunupa como San Bartolomé), y con la representación de los pecados de idolatría indígena. Por esta razón, la adaptación que se realiza en Carabuco del modelo europeo genérico del Juicio Final a las condiciones locales de idolatría que sufría la catequización andina, es la más significativa que se conoce.

La relación entre el Juicio Final europeo y los problemas de la idolatría es evidente. El caso más significativo lo vemos en el lienzo dedicado al *Infierno*, así, para adaptar la representación del infierno de Carabuco a un contexto local se añade una franja superior representando lo siguiente: un predicador exhortando a un grupo de mujeres indígenas, el cual probablemente alude al propio Arellano; una mujer (criolla al parecer) confesándose; al centro hay un grupo de indígenas aimaras con dos demonios, ambos con el *uncu* (túnica) propio de los aimaras; uno de ellos recibe como ofrenda, de manos de dos mujeres, un *kero* (vaso ceremonial de madera) (fig. 13), el otro demonio toca el tamboril y a su lado hay una pareja dispuesta para el baile (fig. 14). Sin duda, la escena representada alude al *Taqui Oncoy* o "enfermedad de la danza" como ritual idolátrico tal cual lo describe Pablo Joseph Arriaga en su obra *La extirpación de la idolatría en el Perú* de 1620:

> los vestidos con q'hazian las fiestas, los plumajes con que se adornaban, las ollas, cántaros, y vasos de diversas maneras para hazer la chicha, y para bevella, y ofrecella a las Huacas, las trompetas de ordinario de cobre, y algunas vezes de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas, grande suma de tamborinos muy bien hechos, que apenas ay muger que no trayga el suyo, para los taquies, y bayles, pues la multitud de cunas muy bien labradas de los pueblos de los llanos, y de cuernos de Ciervos, y de Tarugas, pellexos de Zorras, y de Leones de la sierra, y otras muchas cosas desta suerte, es menester vello, para creyó.[11]

El *Taqui Oncoy* fue un movimiento mesiánico idolátrico muy desarrollado entre los indígenas a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, cuyo objetivo era llamar a los antiguos dioses para que expulsaran al Dios de los invasores españoles.[12] Para terminar la descripción de la franja que se añade en la parte superior del lienzo del Infierno, conviene explicar que en el extremo de la derecha se encuentra representado el "árbol de la muerte", y debajo de él un grupo de españoles despreocupados están en una fiesta, con un demonio entre ellos, sin darse cuenta de que en cualquier momento puede llegar la muerte. Finalmente se ve un hombre moribundo en su lecho, que se debate entre el bien y el mal. Aquí vale la pena destacar cómo en la propia representación de esta "franja de los pecados", que decididamente anuncia el castigo eterno del infierno, se distingue muy claramente entre los pecados de los indígenas, todos ellos relacionados con la idolatría, y los de los españoles, acusados, en este caso, de vivir en una continua fiesta despreocupados por las cosas esenciales de la vida como es el hecho de la muerte.

del *Juicio Final* de la población de Ledesma en la provincia Salamanca.

10 Diego Valadés. *Rhetorica Christiana*. Perugia, Pietro Giacopo Petrucci, 1579. Un estudio detallado sobre el uso de las imágenes en la catequización del mundo andino lo desarrolla el investigador Ramón Mujica Pinilla en "El Arte y los Sermones", en Ramón Mujica Pinilla *et al. El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 219-313. Ver en especial el subtítulo "*Ut pictura sermones*: el sermón y el arte de la memoria pictórica".

11 Pablo Joseph de Arriaga. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Lima, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., 1920, pp. 14-15.

12 *Taqui Oncoy*, textualmente quiere decir "enfermedad de la danza", pero con este nombre se conoce el movimiento indígena de carácter religioso que tuvo lugar en los Andes a fines del siglo XVI en un último esfuerzo por expulsar a los conquistadores. Ver Luis Millones. Luis (comp.). *El retorno de las Huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy (siglo XVI)*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos & Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1993.

La diferencia con la que se trata la representación del Juicio Final en España y en los países de ultramar, es manifiesta. En Carabuco (Bolivia) y en Ispahán (Irán) este tema se desarrolla a través de inmensas superficies con carácter didáctico para la catequización masiva de gente ajena a la religión y la cultura europeas (el fresco del *Juicio Final* de Ispahán tiene aproximadamente 5 x 7 m). Mientras que, el cuadro del *Juicio Final* que se encuentra en la iglesia de Santa María en Ledesma, es simplemente devocional, puesto que solo mide 1,5 x 1,8 m, no pertenece a ningún retablo, y está colocado de forma aislada en una de las paredes laterales de la nave. Esta diferencia, y el carácter que se ha descrito para la representación del Juicio Final en Carabuco e Ispahán (que de hecho utilizan un mismo grabado para su composición) nos hacen pensar que es muy posible que haya existido una política común y planificada para las actuaciones de evangelización en los territorios de ultramar fuera de España. Sin embargo, esta es una hipótesis que solo se podría demostrar mediante un estudio mucho más profundo de este problema y que sobre todo contase con muchos más ejemplos de los que simplemente se exponen aquí.

3. La idolatría del Anticristo en Caquiaviri

Un libro con abundantes imágenes que tuvo gran difusión es el de Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* editado en Amberes en 1607[13] (fig. 40). Los grabados que ilustran esta obra pertenecen a los hermanos Wierix. Hay varias láminas representando las *Postrimerías del Hombre* pero la que realmente fue copiada, aunque con grandes variantes, es la *Adoración del Anticristo* (fig. 41). Esta obra se encuentra en la iglesia de Caquiaviri juntamente con los lienzos que pertenecen a la serie de las Postrimerías.

La serie de las Postrimerías es anónima y fue pintada en 1739. Consta de 5 lienzos: *Muerte*, *Juicio*, *Infierno* y *Gloria*, más un lienzo sobre el *Anticristo* que se incorporó a la serie de acuerdo a lo estipulado en el Concilio de Trento que dice:

> Tres señales principalmente han de preceder al juicio, según lo declaran las santas Escrituras; que son la predicación del Evangelio por todo el mundo, la apostasía, y el Anticristo. Porque dice el Señor: Predicarse ha este Evangelio del reino en todo el orbe por testimonio para todas las gentes, y entonces vendrá el fin. (Mat. 24). Y el Apóstol nos previene, que no nos dejemos engañar de nadie, como si ya estuviera cerca el día del Señor: porque mientras no viniere antes la apostasía, y se descubriese el hombre del pecado, no se hará el juicio (II Thesal. 2).[14]

La razón para incluir al Anticristo en la serie de Caquiaviri, no solo es consecuencia de la utilización de un tema iconográfico íntimamente relacionado con la temática del Juicio Final, sino que tiene la intención de explicar y advertir del verdadero significado y las consecuencias que tiene la adoración de "falsos" dioses. El lienzo del *Anticristo* de Caquiaviri definitivamente representa este fenómeno, puesto que copia un grabado de los hermanos Wierix, en el cual hay un gran gentío que está postrado ante el Anticristo adorándole y rindiéndole pleitesía. Los diferentes textos escritos en latín que acompañan el grabado original explican cómo el Anticristo será idolatrado y cuáles serán sus consecuencias.

13 Jerónimo Nadal. *Op. cit.*, Lámina 97.

14 Publicado en el *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenado por disposición de San Pío V*. Barcelona. 1833. T. I, p. 79.

En el lienzo de Caquiaviri el mensaje sobre la idolatría aún es mucho más explícito que en el grabado original, y está dirigido al mundo indígena. En la escena del cuadro, entre los adoradores del Anticristo podemos ver a un indio americano con su tocado de plumas, a su lado están los judíos y los musulmanes. Las escenas de fondo se disponen bajo tres arcos, de derecha a izquierda, bajo el primer arco, vemos una montaña en la que trabajan los demonios y una leyenda que dice: "Los demonios le descubrirán al Anticristo todo el oro y la plata que estaba escondido desde principios del mundo ora en la mar, ora en los senos de la tierra y será más poderoso que todos los reyes pasados".

Esta leyenda nos remite a la escena del *Juicio* de la misma serie, donde también se ve un río configurado por los metales de oro y plata derretidos con el siguiente texto: "DERITIRASE EL ORO Y LA PLATA".[15] En ambos casos se nos recuerda que estamos en una tierra que vive de las minas y se enfatiza en que en las entrañas de las montañas trabajan los demonios, no en vano en las minas de Bolivia, aún hoy, se rinde culto al *Tío* que tiene aspecto de demonio. Cobo explica el nombre de "Tío", pues dice que los indígenas no pronunciaban claramente la palabra "Dios" y en su lugar decían "Tíos".[16] En el segundo arco se ve la caída y muerte del Anticristo, y en el tercero están Enoc y Elías predicando; son los profetas que resucitarán para presenciar el fin del mundo. No hay duda de que estos cuadros se adaptaron a su público, pues Caquiaviri está en la zona de Pacajes, donde radicaban indígenas que estaban obligados a trabajar en las minas de Potosí.

4. Los dos espejos de la Muerte

Es evidente que los grabados originales se alteran en el momento de incluir temas indígenas y escenas referentes a la idolatría en lienzos dedicados al Juicio Final o a las Postrimerías. Este fenómeno, que ya lo hemos constatado en Carabuco también sucede en Caquiaviri. Analizaremos la serie de Caquiaviri empezando por la *Muerte*.[17] Este cuadro tiene una composición doble, que se asemeja a la de un espejo. A un lado muestra la agonía del justo y al otro la agonía del pecador (fig. 42). La muerte está personificada por dos esqueletos, ambos provistos de arco y flechas, uno dispara con fuego y el otro con azucenas. Esta muerte doble está pisando los símbolos de las vanidades mundanas: la corona, la tiara papal y otros símbolos del poder, y entre ellos se encuentra un *uncu* incaico, evidenciando la presencia del símbolo del poder indígena junto a los europeos. Las virtudes rodean el lecho del justo. En cambio, en el lado opuesto está el pecador a quien rodean los siete pecados capitales en forma de criaturas animales fantásticas con carácter demoníaco. Mundo, demonio y carne bailan al pie del lecho; y en los círculos donde se muestran los pecados está representada la idolatría mediante una pareja de indios pacajes que está arrodillada ante un macho cabrío, símbolo del demonio (fig. 43); entre las ofrendas que esta pareja ofrece al demonio está un *kero* y un puñado de coca. Finalmente en este lienzo de Caquiaviri hay un demonio que vuela brindando con un *kero* (fig. 44). La actitud de este personaje endemoniado es similar a la que Guamán Poma de Ayala representa en la fiesta del Sol, donde también vemos a un demonio que vuela brindando con un *kero* (fig. 45). De esta manera, ambas escenas, la de

15 Para la descripción completa del lienzo, ver Teresa Gisbert. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina.* La Paz, Plural-UNSLP, 1999, p.185 y ss.

16 Bernabé Cobo. *Historia del Nuevo Mundo.* Madrid, BAE, 1956, T. II, p. 155.

17 Para ver una descripción más completa sobre el problema de la muerte en la cultura andina consultar Teresa Gisbert. *Op. cit.*, pp. 205-235.

Guamán Poma de Ayala y la de Caquiaviri lo que pretenden mostrar es la pervivencia de los antiguos ritos indígenas como parte de las idolatrías.

En el lienzo de la *Muerte* de Caquiaviri, independientemente de las constantes referencias que se hacen en él al mundo indígena, tanto la iconografía como la composición tienen como referencia la famosa obra europea *Ars Moriendi*.[18] Esta obra fue publicada por primera vez en 1415 por un fraile dominico de forma anónima, probablemente como parte del contenido teológico del Concilio de Constanza (1414-1418). La diferencia entre lo que se representa en Caquiaviri y los once grabados que acompañan al *Ars Moriendi* está en que en Caquiaviri se utiliza una composición especular para describir en un solo lienzo la "buena muerte" y la "mala muerte" al mismo tiempo, mientras que en el *Ars Moriendi* se utilizan diez representaciones distintas para describir las tentaciones y las virtudes que acompañan a cada uno de estos dos "tipos de muerte", a las cuales se añade una representación final para explicar lo que es la muerte propiamente dicha.

5. Caquiaviri: un cacique para el cielo y los tormentos del Infierno

El *Juicio Final* representado en Caquiaviri tiene como centro de la composición a un cacique al que un ángel lleva al cielo. Los justos suben al cielo atravesando un templete cubierto con una cúpula, elemento constante en las pinturas andinas sobre el *Juicio Final*. Al fondo estallan las montañas dando lugar a un río compuesto de oro y plata derretidos, llueven lenguas de fuego y soplan los vientos sobre una zona montañosa al pie de la cual se abre el *Infierno*. El cacique nos da la presencia del mundo indígena en un lugar predominante dentro de una compleja composición. Esta composición está preocupada por mostrar gráficamente la parafernalia de fenómenos naturales que precederán el regreso de Cristo como juez supremo, y que se explican con un texto adicional sobre el lienzo:

> LAS PLAGAS QVE ADE ABER EL DIA DEL JVICIO DE TEMBLORES DE RAYOS Y LLVVIAS DE FVEGO

El *Infierno* ocupa un lienzo completo de la serie de Caquiaviri. La composición se desarrolla a partir de una gran escena central donde se ven los diferentes tipos de tormentos y una cenefa sobre la que están, en recuadros de estilo rococó, la descripción de los siete pecados capitales. Una larga leyenda separa este sector del infierno propiamente dicho en la que se escribe:

> AY, DEMI, QVE ARDIENDO QVEDO. AY, QVE NO PVEDEN SACARME. AY, QVE DOLOR TAN AZEDO. AY, QVE POR SIEMPRE HEDE ARDER. VN AY, A QUIEN CORESPONDE. AY, QUE NO ESPERO ALIVIARME. AY, QVE PUDE, Y YA NO PUEDO. AY, QVE NO HAY A QUIEN BOLVER. AY, QVE GRITO, Y ME RESPONDE. AY QUE A DIOS NUNCA HAS DE VER.

El dramatismo del texto que encabeza la zona del infierno queda definitivamente enfatizado por la descripción gráfica de cada una de las torturas que le corresponde a cada tipo de

18 Anónimo. *Ars Moriendi ou L'art de bien mourir* (1492) (Présentation et adaptation de Pierre Girard-Augry. Préface de Jean-Pierre Schnetzler). Paris, Éditions Dervy Livres, 1986.

pecado. Al "murmurador mentiroso" le arrancan la lengua, al "avariento" se le obliga a vomitar monedas de oro, el "lujurioso" cohabita con un sapo, y así sucesivamente. Sin duda alguna, la intención es describir explícitamente y de forma detallada cada tormento, como si se tratase de los dibujos, las pinturas o los bajorrelieves de las catedrales góticas que reproducen estos mismos temas (fig. 38). Incluso Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* publicado en 1649, explica esta forma arcaica de representar demonios o seres malignos, para conseguir un verdadero impacto en el espectador:

> Los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. Suélense y débense pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos...
> Añado, que también se pinta en otras varias formas, y en figuras humanas de hombres desnudos, feos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águila y colas de serpientes, como lo hizo Micael Angel en su celebrado Juicio y otros grandes pintores.[19]

Finalmente, no falta la inmensa boca de Leviatán tragándose a los condenados, puesto que representa la puerta del infierno, tal como se establecería en la tradición de la Edad Media aproximadamente a partir del siglo IX. Tampoco falta la olla hirviendo llena de personajes con poder (papas, cardenales, reyes, jueces, etc.) ni la rueda con garfios como asador, junto con otro tipo de máquinas para torturar.

6. Las referencias del Juicio Final en el mundo europeo

La voluntad de establecer una verdadera representación teatral de tipo dramático con la escena del Infierno en la zona de los Andes es manifiesta. Esta actitud está presente tanto en el lienzo de Caquiaviri como en el que corresponde al *Infierno* en la serie de Carabuco, y es extensible a los lienzos que dedican ambas series a la representación del Juicio. En ambos casos es evidente la pervivencia de un mensaje visual que ciertamente es semejante al que ya se había creado a través de los grandes *Juicios Finales* representados en los tímpanos de las iglesias románicas y las catedrales góticas de Europa.[20] Este tipo de *Juicios Finales* europeos, inspirados directamente en las composiciones bizantinas de los siglos X, XI y XII, serían transformados, en una primera instancia, a un realismo visual por los pintores italianos del siglo XIV.[21] Este tipo de representación dramática del Infierno y del Juicio Final europea, sería abandonada por la pintura humanista del Renacimiento, para establecer rápidamente nuevas claves estéticas para este tipo de temas.[22] En cambio, la pintura flamenca mantendría la estructura descriptiva medieval del Juicio Final creado durante la época románica y gótica, aplicándole el dramatismo teatral italiano utilizado en siglo XIV, y añadiendo la espacialidad y el realismo visual propios de la perspectiva del Renacimiento. Con estas características, las representaciones flamencas del Juicio Final, sobre todo de los siglos XV y XVI, se converti-

19 Francisco Antonio Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Madrid. Cátedra, 1990, pp. 570-572.

20 La representación del *Juicio Final* en los tímpanos de las portadas de las iglesias románicas y las catedrales góticas de toda Europa fue habitual a partir de los siglos XII, XIII y XIV. El dramatismo de sus composiciones figurativas marcaría un cambio muy importante respecto a las composiciones bizantinas, a pesar de que estas composiciones se utilizarían como referencia para las representaciones del *Juicio Final* incluidas en las portadas. Este tipo de composiciones se convertirían en la base de las representaciones dedicadas a este tema que se desarrollan posteriormente en toda Europa. Aquí citamos algunos de los ejemplos más significativos: Santa Fe de Conques, s. XII (Francia); Catedral de Amiens, s. XIII (Francia); Catedral de Amberes, s. XIV (Países Bajos); Catedral de Bourges, s. XIV (Francia) y Catedral de Toledo, s. XIV (España).

21 A diferencia de las rígidas composiciones del Juicio Final realizadas en los tímpanos de las Iglesias medievales, la pintura italiana del siglo XIV introduce una nueva estructura espacial en la composición de este tema, a través de un catálogo casi interminable de diferentes acciones y personajes

rían en imágenes extraordinariamente verosímiles con una gran capacidad de persuasión para públicos profanos.[23]

En la pintura andina, la elección del tipo de composición para los temas relacionados con el Juicio Final y las Postrimerías no es casual ni fortuita, puesto que en gran medida recoge la tradición medieval que se había desarrollado gráficamente en Europa sobre estos dos temas. En el mundo andino, existe un interés deliberado en crear una descripción de los hechos que no solo sea verosímil a los ojos de un observador profano, sino francamente dramática y penetrante, sobre todo para un espectador por lo general ajeno y distante a este tipo de temas, como la población indígena. Este fue un problema que sin duda alguna obligó a acompañar las representaciones de estas dos temáticas con abundantes textos explicativos. Por esta razón, el éxito de la campaña de evangelización europea en la Edad Media, a partir de múltiples imágenes y grandes frescos, en algunos casos realmente espectaculares, se convertiría en un referente muy importante para el desarrollo de las imágenes de catequización en los Andes. Uno de los *Juicios Finales* europeos cuyo mensaje visual e iconográfico es ciertamente equivalente al que se utilizaría posteriormente en este tipo de obras en la zona andina, es el monumental fresco (16,4 m x 15,6 m) dedicado al Juicio Final en la catedral de Santa Cecilia de Albi en Francia, realizado por un pintor anónimo franco-flamenco entre 1474 y 1484. Este fenómeno no solo explica el tipo de imagen utilizada para estos temas en el mundo andino, sino incluso la elección de los grabados que servirían como fuente de las composiciones en esta zona geográfica. Esta es la razón por la cual las láminas del libro de Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, dedicadas al *Juicio Final* (lámina 98 y lámina 99) y al *Infierno* (lámina 75), carentes de una descripción dramática y explícita de las cosas, no se utilizasen como modelos para la serie de las *Postrimerías* de Caquiaviri, cuando en el mismo libro se encuentra la lámina 97 que sirvió de modelo para la composición del *Anticristo* incluida como lienzo de esta misma serie.

Por último, la relación del carácter dramático empleado en las pinturas andinas dedicadas al tema del Juicio Final y de las Postrimerías con representaciones de la época de tipo teatral es evidente. Este fenómeno lo demuestra la pervivencia de representaciones en bailes folklóricos actuales directamente relacionados con el problema del bien y el mal o con la temática del Juicio Final (fig. 49).

que comparten un solo espacio que será descrito con gran verosimilitud. Aquí citamos algunos de los ejemplos más significativos: Giotto, *Juicio Final*, Capilla Scrovegni, 1304; Buonamico Buffalmacco, *Juicio Final*, Camposanto de Pisa, 1336-41; Taddeo di Bartolo, *Juicio Final*, Duomo de San Gimignano, 1393; Giovani da Modena, *Juicio Final*, Basílica de San Petronio, 1410.

22 La pintura humanista del renacimiento cambiaría radicalmente el entorno de representación del Juicio Final creada en la Edad Media. En este caso, las relaciones que establecen el espacio en el Juicio Final, quedan reflejadas exclusivamente por las acciones de los diferentes cuerpos desnudos de los personajes que lo protagonizan (ya sean estos gentiles, ángeles, o demonios). La iconografía medieval (como la de Leviatán, los monstruos malignos o los instrumentos de tortura) ya no se representa, y los diferentes personajes completamente humanizados fluyen entre uno y otro espacio libremente. Aquí citamos algunos de los ejemplos más significativos: Luca Signorelli, *Juicio Final*, 1499-1502, Catedral de Orvieto; Miguel Ángel, *Juicio Final*, 1537-41, Capilla Sixtina; Peter Paul Rubens, *Juicio Final*, 1620, Pinacoteca de Munich.

23 El realismo visual, tan característico de la pintura flamenca de los siglos XV, XVI, permitió continuar con el dramatismo de las representaciones del Juicio Final impulsadas en la Edad Media. Gran parte del éxito de las representaciones flamencas dedicadas a este tema, se debió a que en ellas se mantuvieron casi intactas la estructura y la iconografía medieval, para luego traducirlas a una escena espacial nueva mediante la perspectiva acompañada por un extraordinario realismo de sus protagonistas. De esta manera, las representaciones flamencas del Juicio Final se convertirían en imágenes verosímiles con una gran capacidad de persuasión para públicos profanos. Aquí citamos algunos de los ejemplos más significativos que se han realizado con estas características: Van Eyck, *Juicio Final*, 1425-30, Metropolitan Museum of Art, New York; Stefan Lochner, *Juicio Final*, 1435, Wallraf-Richartz Museum, Cologne; Petrus Cristus, *Juicio Final*, 1452, Gemaldegalerie, Berlin; Rogier van der Weyden, *Juicio Final*, 1445-50, Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune; Hans Memling, *Juicio Final*, 1467-71, Museo Nacional de Polonia; Pintor anónimo franco-flamenco, *Juicio Final*, 1474-84, Catedral de Santa Cecilia en Albi, Francia.

7. La pervivencia del Infierno en los Andes

Finalmente, cabe preguntarse ¿qué llevó a los doctrineros a seguir con la representación del infierno y los pecados de idolatría en el siglo XVIII? Sin duda, el problema de la idolatría no estaba superado, pues conocemos dos casos de idolatría a mediados del siglo XVIII en Carabuco y Caquiaviri. Sabemos que aparece en Callapa, pueblo cercano a Caquiaviri, un indio pacaje llamado Pablo Chapi a quien se acusa de "imposturas y supercherías sacrílegas" que fueron cometidas en torno al año de 1744.[24]

La profesora Gabriela Siracusano, en su trabajo sobre este tema[25] se pregunta por las motivaciones que tuvo José de Arellano para mandar a pintar la serie de las *Postrimerías* en Carabuco y, concretamente, el cuadro del *Infierno* que incluye la "franja de los pecados" en la que, al parecer, el propio Arellano se hace retratar como predicador y confesor en contra de la idolatría. La profesora Siracusano encontró en el Archivo Arzobispal de La Paz que en 1683 José de Arellano es investigado por el visitador Joan Eguaraz y Pasquier, y una de las preguntas que le hacen es: "si sabe de alguna persona o personas han usado o usan de hechizos o sortilegios… o usan de supersticiones, agueros e idolatrías".[26]

José de Arellano es absuelto de este caso, aunque queda la sospecha de que en la zona de Carabuco se practicaban idolatrías. Efectivamente, en las *Cartas Annuas* que mandan los jesuitas al General de la Orden se encuentra una carta escrita entre 1688 y 1690, enviada por Diego Francisco Altamirano, indicando que: "en Carabuco… se halló un adoratorio y en él un esqueleto cercado de innumerables huesos, y algunos tejidos de lana sacóse todo para entregarlo al fuego como se ejecutó, y purificando el lugar, se colocó una cruz para hacer del sitio verdadero adoratorio".[27]

Esos acontecimientos son suficientes para comprender por qué los españoles desarrollaron una gran campaña contra la idolatría indígena durante los siglos XVII y XVIII, que ya había comenzado a finales del siglo XVI, pero que nunca pudo concluir de forma definitiva. En esta campaña se vieron implicadas de una manera muy directa las representaciones dedicadas al Juicio Final y a las Postrimerías del hombre, puesto que en ellas es justamente donde se explica la esencia del problema del bien y del mal, y el único camino de salvación posible según los preceptos cristianos. Este es un discurso que viene definitivamente reforzado por la recompensa del premio o del castigo, identificados con el Infierno y la Gloria, donde ninguno de estos dos tipos de representaciones se convertiría en el verdadero protagonista de la catequización andina, sino que siempre formarían parte de un concepto más importante y extenso del problema: el concepto de Juicio Final, para el caso colectivo, y el concepto de las Postrimerías del hombre para el caso individual.

8. La Gloria: el edén, las jerarquías y la bóveda celeste

La contraparte del mal, del demonio y del infierno, es la contemplación del Cielo o la Gloria. En la zona andina este tema se presenta de formas muy variadas:

24 José María Navarro. *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el "Planctus Indorum Christianorum in América peruntina"*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, pp. 24 y 37.

25 Gabriela Siracusano. "Notas para detener el 'escándalo': fiesta e idolatría en el Virreinato del Perú", en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2007, pp. 113-122.

26 Carta publicada por Mario Polia Meconi en su libro *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 550.

27 Idem.

1) Cuando se trata de una visión celestial, contemplada por algún santo mientras vive, el cielo suele presentarse como un jardín florido de acuerdo a la imagen del Paraíso Celeste que trasmitieron los doctrineros a los indios en el catecismo de 1584.[28] Esta concepción responde a una creación doctrinal que incorpora la imagen oriental del "edén" a la iconografía cristiana que muestra el paraíso como un jardín[29] (fig. 50).

2) En la pintura virreinal el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de los seres que lo habitan: la Trinidad en la cúspide y en torno a ella los ángeles, María y San Juan Bautista; luego vienen los apóstoles, los patriarcas y los padres de la Iglesia; los mártires y santos más connotados; los fundadores de órdenes religiosas y, finalmente, la población femenina con las santas mártires, las fundadoras, y algunas monjas santificadas. Probablemente, la composición que aplica con más elocuencia este tipo de representación del cielo, es lienzo de la *Gloria* de la serie de las *Postrimerías* de la iglesia de Caquiaviri. Otra representación del cielo que sigue estas mismas pautas se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz (fig. 51).

3) Existen pocas variantes en este "cielo jerarquizado", así en el *Cielo* de Huaro (Cuzco, Perú) tiene al pie el retrato del pintor y un personaje con cuatro cabezas que soplan, que sin duda se trata de la representación tradicional de los cuatro vientos: Euro, Austro, Boreas y Aquilón.[30]

Otro ejemplo interesante es el "cielo" de Carabuco representado en el lienzo de la *Gloria*. Dicho "cielo" está compuesto en torno a la cruz que es el símbolo de este pueblo. Según la tradición un "santo varón" llamado Tunupa por los indios collas, llegó a la zona predicando el bien y portando una cruz. Este "santo" fue sacrificado y su cuerpo fue arrojado al lago Titicaca. La composición de este "cielo" tiene al centro a San Bernardo de Claraval sujetando la cruz, rodeado por ángeles portadores de los símbolos de la Pasión; hay santos a ambos lados de la cruz.[31] En la parte superior están los apóstoles, San Juan Bautista, San José, San Joaquín y Santa Ana. Finalmente, en la cúspide del Empíreo, se ha colocado la Trinidad con María al pie.

4) Hay una última variante que nos lleva a una forma propia de la iconografía bizantina la cual representa al "cielo" en una de las bóvedas del templo. Curiosamente esto ocurre con la cúpula que antecede al presbiterio de la iglesia de Tiahuanaco (La Paz, Bolivia). Es una composición concebida en forma circular con la Trinidad al centro; los ángeles, San Juan Bautista, San José y Santa Ana se sitúan en el primer círculo, en el segundo están los apóstoles y los patriarcas, y en los dos últimos los santos. Es pintura al temple sobre lienzos que se adhirieron a la cúpula con un pegamento natural. Es un ejemplo único por el que tenemos que remontarnos al mundo griego medieval, no sabemos cómo llegó a los Andes esta iconografía tan arcaica; quizá tenemos que pensar en los artistas que desde el cercano oriente llegaron a esta zona en el siglo XVI.[32]

5) Los "cielos" hasta aquí descritos están dentro de la ortodoxia, pero hay otros que tienen una influencia muy importante de la tradición greco-romana. Se trata de una concepción científica del cielo que es propia de la patrística, la cual maneja muy bien los textos clásicos. Un ejemplo de este tipo de cielos los tenemos en el pueblo de Carabuco en la representación del *Juicio Final* donde vemos, sobre los ángeles, el Sol y la Luna, más los signos alquímicos de Mercurio, Venus, Marte y Júpiter. Saturno se omite, tal vez por guardar la simetría o por considerar que está implícito como señor del tiempo, que nos lleva a la muerte y al juicio[33] (fig. 18).

28 Teresa Gisbert. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural-UNSLP, 1999.

29 Para comprender mejor la concepción del paraíso (Cielo) como jardín ver la obra Collen MacDannell y Bernhard Lang. *Historia del Cielo*. Madrid, Taurus, 2001, capítulo "Los placeres del paraíso renacentista", pp. 247-255. Son muy convincentes las imágenes de Fra Angelico sobre el cielo.

30 Teresa Gisbert. *Op. cit.*, ver fig. 126.

31 Héctor Schenone. *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos* - Vol I. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992; ver Bernardo de Claraval (p. 191) que es un santo ligado a los símbolos de la Pasión.

32 Teresa Gisbert. *Op. cit.*, capítulo "Los otros", p. 264

33 Un excelente estudio técnico sobre los lienzos de Carabuco lo hace Carlos Rua, Director del equipo de restauradores del Viceministerio de Cultura en la Paz, publicado en dos opúsculos: *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*. La Paz, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2003; y *El Purgatorio y el Juicio Final. Templo de Carabuco*. La Paz, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2005.

9. Una representación del "cielo" según la tradición cristiana y la concepción geocéntrica del universo

La concepción celeste que tiene sus bases científicas en la antigüedad clásica y que estuvo expresada en las obras de Platón y Aristóteles, y en las concepciones medievales del cielo, tuvo su reflejo en el arte andino como puede verse en la portada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí donde se representa la teoría de Platón según la cual las esferas celestes se mueven impulsadas por el canto de ocho sirenas[34] (fig. 52). Esta composición tuvo tanto éxito que, con variantes, se repite en otros edificios potosinos como la iglesia de Salinas de Yocalla y el santuario de Manquiri. También se muestran las esferas de los cielos, donde cada "cielo" está identificado con un planeta y su dios respectivo, en una pintura cuzqueña publicada por el investigador peruano Ramón Mujica Pinilla.[35]

Finalmente, tenemos ejemplos de esta cosmogonía en la literatura y la filosofía que circulaba por Charcas, las cuales nos muestran hasta que punto la sociedad virreinal compartía estas ideas; nos referimos a la obra teatral *Coloquio de los Once Cielos* descubierta en un convento de Potosí[36] y al texto del jesuita José de Aguilar que en el tomo segundo de su *Cursus Philosophicus*, en el capítulo *Tractatus in Libros Aristotelis de Mundo, Coelo, Metheoris & Affectionibus animantium*, da esta concepción celeste que era enseñada en la Universidad de San Francisco Xavier de la ciudad de La Plata (hoy Sucre).

En la pintura cuzqueña aludida está representada la Tierra con sus mares, en ella hay una puerta flanqueada por la Fe y la Caridad y una escalera con doce peldaños que, atravesando los ocho cielos, llega al Empíreo donde está Dios. Cada cielo tiene un color, y en estos cielos "materiales" están los planetas, las estrellas y el zodíaco; sobre ellos está el círculo del Primer Motor que los anima, mostrándose luego el Cristalino donde hay dos grupos de niños: los niños del Horno de Babilonia y los que murieron sin bautizo, estos últimos en forma de bebés. En el Empíreo están, a ambos lados de la escalera, los santos y los ángeles, estos últimos dispuestos según los nueve coros del Pseudo Dionisio Areopagita.[37] Este lienzo parece ilustrar la obra de teatro hallada en Potosí (fig. 53).

La pieza teatral potosina se basa en las *Etimologías* de San Isidoro y en el citado Pseudo Dionisio. Se trata de un "coloquio" donde "los diversos cielos disputan por la preeminencia en los festejos de la Purificación de la Virgen". En la pintura cuzqueña el cielo está constituido por un espacio llamado Cristalino que separa el "firmamento material" del Empíreo, donde está Dios y el cielo espiritual con sus ángeles y santos. El firmamento "material" está formado por diferentes esferas que se mueven gracias al impulso que da Dios al "primer móvil". En estas esferas están fijadas las estrellas y los planetas. En el "primer móvil" está el "tiempo".

Cada uno de los cielos visibles contiene un planeta en el siguiente orden: Luna, Mercurio, Sol, Marte, Venus, Júpiter, Saturno y el círculo de las estrellas fijas con el Zodíaco en él. A estos ocho cielos, como queda dicho, se añade el Cristalino, el Primer Móvil y el Empíreo con lo que se llega al número de once. Una distribución celeste similar la vemos en la lámina 99 del libro del jesuita Nadal dedicada al *Juicio Universal*, aunque los planetas figuran como estrellas, salvo el sol y la luna.[38]

34 Platón. "Libro X: De la estructura del universo", en *La República*, citado en Teresa Gisbert y José Mesa. *Arquitectura Andina*. La Paz, 1997, pp. 332-335.

35 Ramón Mujica Pinilla. *Op. cit.*

36 Andrés Eichmann. "El Coloquio de los Once Cielos. Una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa (Potosí)" en *Historia y Cultura*, Nº 28 y 29. La Paz, 2003.

37 Serafines, Querubines, Tronos, Potestades, Dominaciones, Principados, Virtudes, Arcángeles y Ángeles. Cf. Pseudo Dionisio Areopagita. *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

38 Jerónimo Nadal. *Op. cit.*, Lámina 99.

El *Coloquio* de Potosí presenta a estos cielos identificándose con su respectivo planeta y el Dios correspondiente, además todos ellos se hallan relacionados con las notas musicales,[39] no olvidemos que es la música, según Platón, la que mueve la estructura de los cielos. La presencia pagana se justifica por la implicación moral que adquieren los dioses de la antigüedad a través de los teóricos del renacimiento como Marsilio Ficino, Pérez de Moya y Alciati, entre otros. Esta misma relación se presenta en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri[40] (fig. 54).

La relación dios-cielo-planeta se puede ejemplificar con algunos versos del *Coloquio*, como el que sigue y que se refiere al "Segundo cielo":

Mercurio asiste en mi esfera
y aunque es el menor planeta
le adoraron en la tierra
por el dios de la elocuencia
... es inventor de la música
y por eso entre los astros
es la estrella única
que baila...

El *Coloquio* fue escrito después de 1687, ya que el manuscrito fue encontrado en el Convento de Santa Teresa de Potosí que fue fundado en esa fecha. Eichmann, quien lo descubrió, lo coloca en la primera mitad del siglo XVIII y supone que su autora pudo ser una monja. Nosotros creemos que no se puede descartar la autoría del jesuita José de Aguilar, o por lo menos su influencia, ya que en su *Curso de Filosofía* dice, en la parte referente al *Tratado del cielo* impreso en Sevilla en 1701 (Tomo II, p. 525):

Caelorum structura ita se haber. Supra terram est aqua, supra aquam aer, supra aerem primum caelum, quod est fluidum, ut ian uidevimus, in cuius superficie uersus nos est Luna; intus uero magis uersus profunditatem est Mercurius, postea Venus, diende Sol, Mars, Iupiter, Saturnus. Supra hoc Caelum primum est aliud caelum solidum, quod firmamentum dicitur, in coque sunt stellae,& sydera fixa, sicut clvius in tabula sua gemmae in annalo. Sequitur ultimo aliud caelum... appellaturque Emyireum Sedes Dei, & Beatorum Caelum.

Que traducido dice:

La estructura de los cielos es la siguiente: sobre la tierra está el agua, sobre el agua el aire, sobre el aire el primer cielo, que es fluido, como ya veremos, en cuya superficie, de nuestro lado, está la Luna; y más al interior de las altitudes celestes está Mercurio, posteriormente Venus, después el Sol, Marte, Júpiter, Saturno. Sobre este primer cielo se encuentra otro cielo sólido, llamado firmamento, y en él están las constelaciones y estrellas fijas como un clavo en su tabla, o como las gemas en un anillo. Sigue por último otro cielo (...) que se llama Empíreo, asiento de Dios y cielo de los Bienaventurados.[41]

39 Andrés Eichmann. *Op.cit.*, p. 97 dice: "Según Pitágoras el movimiento de los planetas y el de la esfera de las estrellas fijas, producen un sonido universal que el hombre es incapaz de percibir... Este sonido equivale a las vibraciones de las ocho cuerdas que componen... la escala musical, en el siguiente orden: la Luna (Mi), Mercurio (Fa), Venus (Sol), el Sol (La), Marte (Si), Júpiter (Do), Saturno (Re), y el Firmamento (Mi agudo)".

40 *La Divina Comedia* de Dante Alighieri fue bellamente ilustrada por Giovanni de Paolo, un pintor de la escuela sienesa contemporáneo del gran poeta (John Pope-Hennessy. *Paradiso: The illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. London, Thames and Hudson, 1993). En la ilustración que muestra cuando Dante y Beatriz llegan al círculo de las estrellas fijas, se ven los siete círculos correspondientes a los respectivos planetas, diferenciados por colores. En el centro está el signo zodiacal Géminis y al pie la representación de los planetas personificados con el dios correspondiente, desde el Sol en su carro de fuego hasta Saturno. La representación del universo material como una serie de círculos concéntricos también puede verse en el pintor español Juan Ricci, cuya obra inédita que se guarda en Montecasino (Mss. 469, pp. 31-32),

Como puede verse por este texto las ideas que se muestran en el *Coloquio*, así como en la pintura cuzqueña, eran difundidas por el jesuita limeño José de Aguilar en sus clases y, probablemente también, en sus muy famosos sermones.[42]

La pintura cuzqueña descrita no es única, pues fuera del ejemplo ya citado de la iglesia de Carabuco en cuyo *Juicio*, junto a los ángeles del cielo están los planetas con sus símbolos alquímicos, tenemos el *Juicio Final* de Huancané (Puno, Perú).[43] Este lienzo corresponde a los últimos años del siglo XVIII o comienzos del XIX, copia el mismo grabado que usó López de los Ríos en Carabuco el año de 1684. Sin embargo, el lienzo de Huancané es más fiel a la fuente original puesto que incluye a San Francisco en la zona de la *Gloria* y en la parte inferior desarrolla la composición del *Infierno*. Este *Infierno* se ha suprimido en el lienzo del *Juicio* de la serie de Carabuco para poner escenas de la vida del dios del Collao, Tunupa, considerado como santo en la región, y reservar un lienzo completo para el tema del infierno.

Finalmente está el lienzo del *Juicio Final* del convento de San Francisco de Cuzco que relaciona los planetas con la Virgen. En este lienzo, que pretende exaltar la Inmaculada Concepción relacionándola con la orden y con el sistema planetario, se presenta un cielo estrellado con seis planetas, incluyendo a la luna entre ellos, más dos soles. Los planetas representan a los doctores de la Orden que exaltan la Inmaculada, desde Raimundo Lulio hasta Occam; en el sol central está Escoto y en el superior San Agustín. Los planetas están señalados por su respectivo símbolo alquímico.[44]

Es evidente que, por lo menos en lo retórico, primaba una concepción cosmológica definitivamente medieval que se adaptaba a las imágenes que la intelectualidad virreinal daba al cielo, ello no descarta que científicamente se conocieran obras más modernas como las de Copérnico o Galileo. Sabemos que este último se conocía en Charcas, pues Alonso Barba cita el *Sidereus Nuncius* en su obra,[45] y en 1650 el capitán Juan Vázquez de Acuña escribe unos folios (impresos) titulados *Galileo Galilei, filósofo y Matemático el más Célebre*, en ellos se dice que Acuña era de la Orden de Calatrava y que en su texto recogió de diferentes noticias las que aquí se dan de Galileo, y las dedicó a Juan de Figueroa Regidor de la ciudad de Lima, Ensayador Mayor de la Casa de la Moneda de Potosí, y Familiar del santo Oficio, como a profesor de las ciencias y curiosidades, que en ellas se hallan.[46]

Acuña estuvo un tiempo en Huancavelica.

Es evidente que la corriente científica de la que formaron parte personas ligadas al quehacer minero como Barba y Acuña, quien estuvo un tiempo en Huancavelica, no influyó en la imagen poética del cielo a la que la sociedad virreinal se había acostumbrado, donde los planetas (y sus respectivos dioses) precedían el cielo espiritual constituido por el Empíreo en el que reinaba Dios rodeado de sus ángeles; todo ello animado por la música celestial de la que estaban encargados simultáneamente, (según los casos), ángeles, sirenas y planetas. La portada de San Lorenzo de Potosí, el lienzo de Cuzco, el *Coloquio* de las Carmelitas y el *Tratado* de Aguilar son el testimonio de los sueños cosmológicos con los que adormecía su conciencia la sociedad virreinal.

cuando describe los primeros días de la creación se ve a Cristo y su Madre en el Empíreo dentro de círculos concéntricos (que a veces se interpretan como arco iris). Ver Juan Ricci. *La Pintura Sabia*. Madrid, Antonio Pareja, 2002, p. 72 y ss.

41 La traducción se la debemos a la amabilidad del Lic. Andrés Eichmann.

42 Para la biografía de Aguilar ver Josep Barnadas (dir.). *Diccionario Histórico de Bolivia*. Sucre, Grupo de Estudios Históricos, 2002. Tomo I, entrada correspondiente. Aguilar es incluido por Guillermo Francovich en *La Filosofía en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1966, p. 33 y ss.

43 El conocimiento del lienzo de Huancane se lo debemos a la amabilidad del señor Sergio Medina Ticona, de Juliaca, quien lo descubrió y nos proporcionó una fotografía.

44 Ramón Mujica Pinilla. *Op. cit.*, p. XVII.

45 Teresa Gisbert. *Literatura Virreinal en Bolivia*. La Paz, UMSA, 1968, capítulo "La literatura científica", pp. 116-118.

46 Rubén Vargas Ugarte. *Impresos Peruanos (1584-1650)*. Lima, San Marcos, 1953, p. 237.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. *Ars Moriendi ou L'art de bien mourir (1492).* (Présentation et adaptation de Pierre Girard-Augry. Préface de Jean-Pierre Schnetzler). Éditions Dervy Livres, 1986.

ARRIAGA, Pablo Joseph de. *La extirpación de la idolatría en el Perú.* Lima, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., 1920.

BARNADAS, Josep (dir.). *Diccionario Histórico de Bolivia.* Sucre, Grupo de Estudios Históricos, 2002.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco.* La Paz, Viceministerio de Cultura, 2003.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo.* Madrid, BAE, 1956.

EICHMANN, Andrés. "*El Coloquio de los Once Cielos.* Una obra de teatro breve del Monasterio de Santa Teresa (Potosí)", *Historia y Cultura*, Nº 28 y Nº 29. La Paz, 2003.

FRANCOVICH, Guillermo. *La Filosofía en Bolivia.* La Paz, Juventud, 1966.

GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina.* La Paz, Plural-UNSLP, 1999.
—— *Iconografía y mitos Indígenas en el Arte.* La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980.
—— *Literatura Virreinal en Bolivia.* La Paz, UMSA, 1968.

GISBERT, Teresa y MESA, José. *Arquitectura Andina.* La Paz, 1997.
—— *Historia de la Pintura Cuzqueña.* Lima, Wiese, 1982.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno.* México, Siglo XXI, 1980.

MACDANNELL, Colleen y LANG, Bernhard. *Historia del Cielo.* Madrid, Taurus, 2001.

MILLONES, Luis (comp.). *El retorno de las Huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy (siglo XVI).* Lima, Instituto de Estudios Peruanos & Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1993.

MONTANER LÓPEZ, Emilia. *La Pintura Barroca en Salamanca.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987.

MUJICA PINILLA, Ramón. "El Arte y los Sermones", en Mujica Pinilla, Ramón *et al. El Barroco Peruano.* Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002.

NADAL, Jerónimo. *Imágenes de la Historia Evangélica.* Barcelona, El Albir, 1975.

NAVARRO, José María. *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el Planctus Indorum Christianorum in América peruntina.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

PACHECO, Francisco Antonio. *El Arte de la Pintura.* Madrid, Cátedra, 1990.

POLIA MECONI, Mario. *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

POPE-HENNESSY, John. *Paradiso: The illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo.* London, Thames and Hudson, 1993.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

RICCI, Juan. *La Pintura Sabia.* Madrid, Antonio Pareja, 2002.

RÚA, Carlos. *El Purgatorio y el Juicio Final. Templo de Carabuco.* La Paz, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2005.

SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos - Vol I.* Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992.

S/D. *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenado por disposición de San Pío V.* Barcelona, 1833.

SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores.* Buenos Aires, FCE, 2005.
—— "Notas para detener el 'escándalo': fiesta e idolatría en el Virreinato del Perú", en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco,* La Paz, Unión Latina, 2007, pp. 113-122.

VALADÉS, Diego. *Rhetorica Christiana.* Perugia, Pietro Giacopo Petrucci, 1579.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Impresos Peruanos (1584-1650).* Lima, San Marcos, 1953.

VEGA, Antonio de la. *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy, 1 de noviembre Día de Todos los Santos, año de 1600.* Lima, Vargas Ugarte, 1948.

Capítulo 2

EL ABISMO DE LOS SENTIDOS: EL INFIERNO DE CARABUCO Y LA PRÉDICA SOBRE LAS POSTRIMERÍAS

Agustina Rodríguez Romero y Leontina Etchelecu

¿Existe una idea más aterradora que la del infierno? Aquellos que declararon haber atisbado el averno o contemplado a alguno de sus moradores señalaron que no conocían sensación más espeluznante. El infierno fue imaginado y construido a partir de las narraciones de numerosos autores que describieron con sumo detalle las sensaciones más atroces que podía sentir el ser humano: el olor penetrante del azufre y de la transpiración, el sabor amargo de las lágrimas, el calor de las llamas y el contacto permanente, aplastante, con otros individuos, los sonidos de los lamentos y las visiones de los terroríficos torturadores, acompañan los suplicios eternos.

Dentro del conjunto de pinturas sobre las postrimerías que se encuentra en la iglesia de Carabuco, son las imágenes del infierno las que más capturan la atención del espectador. A pesar de su paleta oscura en la cual predominan los tonos tierra, las formas torturadas y torturantes atrapan la mirada en una lectura confusa que descubre en cada aproximación nuevas visiones del horror. Al examinar esta imagen, no sorprende que las visiones del infierno fueran consideradas en las artes de la memoria como las *imagines agente* por excelencia –imagen que por su efectividad resulta indeleble– mientras cada rincón del averno, reservado a las diferentes faltas a ser castigadas, fue presentado como *loci* de la memoria.[1] Esta pregnancia surge de la definición misma del término: opuesto al cielo, el infierno "es una cárcel perpetua, llena de fuego y de innumerables y mui terribles tormentos, para castigar perpetuamente a los que mueren en pecado mortal".[2] La mención del infierno se convirtió en un lugar común de la prédica, orientada muchas veces a los relatos de la vida de Cristo, la Virgen y los santos, pero cuyo objetivo primordial era el de inculcar una ética cristiana construida a partir de los artículos de la fe. Como señalaba Terrones del Caño:

> El más sustancial documento, y que yo más he procurado guardar en este oficio, es que todo el sermón o la mayor parte dél sea de costumbres morales, quiero decir provechosas para las costumbres, reprehendiendo vicios, aconsejando y persuadiendo virtudes, convidando al cielo, afeando pecados, amenazando con muerte e infierno, convenciendo los entendimientos con buenas y eficaces razones de que van errando y perdidos, al fin: persuadir lo que Dios manda (...).[3]

1 Frances Yates. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 117-119. La memoria artificial se construye a partir de lugares e imágenes: "Un *locus* es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros [*formae, notae, simulacra*] de lo que deseamos recordar". Ibidem, p. 19.

2 Luis De la Puente. *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos* (1605). Madrid, Apostolado de la Prensa S.A., 1944, Meditación 16, punto 1, ¿Qué es el infierno?, p. 186. Véase también Sebastián de Covarrubias Orozco. *Del origen y principio de la lengua castellana*. Madrid, Melchor Sánchez, 1674, parte segunda, fol. 77v.

3 Francisco Terrones del Caño. *Instrucción de predicadores*. Granada, Bartolomé Lorençana, 1617; reproducido en Felix G. Olmedo (prol. y notas). Don Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*. Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 63. Resulta en extremo interesante el ejemplo que presenta el autor con relación a la eficacia de los sermones: "Como la bola, aunque vaya bien guiada hasta los bolos y quede puesta en buena esquina para birlar, no se dice del todo buena, sino cuando entre por medio de los bolos

En la construcción de esta dialéctica entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, los religiosos fueron conscientes de la eficacia de las menciones a los tormentos infernales. Dado que la Iglesia buscó coartar el disfrute excesivo de los placeres terrenales –el sexo, el baile, la música y la ingesta de alimentos fueron tradicionalmente vinculadas al demonio–, ¿qué delicias reales esperaban a los bienaventurados en el Paraíso?[4] Ante las apacibles imágenes del Edén, el discurso moralizante de los predicadores sacó mayor provecho a los crueles castigos reservados a los olvidados de Dios que a los inciertos premios asociados a un bienestar impensable para el ser humano, acostumbrado a las penurias de lo real.

En el caso específico de la prédica sobre el tema de las postrimerías, las estrategias cinestésicas focalizadas en los castigos sufridos por los condenados resultaban más efectivas ante un público menos formado que una reflexión acerca de las faltas cometidas y sus consecuencias. Es así que el infierno constituyó una herramienta fundamental de la catequesis y prédica europea y americana.

1. El surgimiento de la iconografía

Las Postrimerías, también llamadas Novísimos, significaron para la Iglesia cristiana, el fin en el orden de las cosas y representan las cuatro últimas situaciones del hombre que son: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. La meditación sobre estas instancias fue promovida por ser una incitación para la práctica de las virtudes, un llamado al arrepentimiento y la confesión, puesto que las tentaciones, según las enseñanzas cristianas, nos perturban hasta el instante mismo de la agonía.

El origen de esta iconografía hay que situarlo durante la Alta Edad Media. La amenaza del infierno desde la prédica y el continuo señalamiento sobre los pecados eran ley de vida en el Medioevo. Ante la incertidumbre que causaba el Más Allá, era preferible cualquier escena infernal que sirviera a su representación, por terrible que esta fuera.[5]

El Apocalipsis de san Juan y el Evangelio de san Mateo fueron el alimento literario para una primera aproximación a la elaboración de la iconografía sobre el infierno que en este momento se plasmó en todos los soportes: dinteles, pórticos, capiteles, esculturas, entre otros. Estas imágenes nos permiten reconocer los atributos iconográficos del demonio. Todo ello jalonaba una visión escatológica que se fue ampliando con el correr de los siglos, cuyas imágenes más tempranas ya enseñaban los padecimientos en el infierno: lugar oscuro e impreciso al que todos los hombres temían ir.

Mucha es la bibliografía respecto de los *Novissimos*. El último prelado de la Iglesia visigótica, Fray Julián de Toledo (siglo VII) compuso el *Prognosticum Futuri Saeculi*, considerado el primer tratado sistemático del tema de los novísimos en Occidente.[6] Esta obra surgida de las reflexiones de la Iglesia acerca de las almas de los difuntos, intentará poner límites al tiempo y al espacio que media entre la muerte del ser humano y la parusía y el Juicio Final, período que hasta ese momento resultaba inconmensurable para el imaginario cristiano.[7]

En la formación del pensamiento escatológico medieval resultaron fundamentales los relatos de los libros de las Consolaciones, los *Exempla* y los tratados de Piedad, entre las numerosas prácticas discursivas que, con iguales fines moralizantes, eran repetidas por los predicadores de manera itinerante, de ciudad en ciudad.

y los derriba: así el sermón, por muy buenas cualidades que tenga, si no entre por medio de los vicios y los derriba, o por lo menos los bambolea, no le tengo por perfecto", p. 64.

4 Véase capítulo 6 de este libro.

5 George Minois. *Historia de los Infiernos*. Barcelona, Paidós, 2005.

6 Jocelyn Hillgarth. "*El Prognosticum Futuri Saeculi* de san Julián de Toledo", en *Analecta Sacra Tarraconensia*, N° 30, Barcelona, 1957, pp. 5-61. Véase también Julian of Toledo. *Prognosticum futuri saeculi*. J.N. Hillgarth (ed.), CCSL, vol. 115. Turnhout, 1976, pp. 11-126.

7 Gregorio García Herrero. "Notas sobre el papel del *Prognosticum Futuri Saeculi* de Julián de Toledo en la evolución de la idea medieval del Purgatorio", en *Antigüedad cristiana* (Murcia), XXIII, 2006, pp. 503-513.

En cuanto a los Libros de las Consolaciones eran una suerte de apología del sufrimiento que buscaba rescatar de la esfera de los padecimientos, las enfermedades, las tribulaciones, el hambre y la pobreza. Los fieles encontraban en sus páginas el consuelo de la salvación y la predisposición a aceptar el dolor como redención de los pecados. Por otra parte, los *Exempla* eran, en general, relatos de sucesos de la vida de pecadores arrepentidos que las órdenes mendicantes ya introducían en sus homilías.[8] A estos solían aditarles testigos, nombres de lugares, numerosos detalles, con el fin de darle mayor verosimilitud al episodio narrado, de manera de asegurar el efecto buscado: la culpa y la penitencia necesaria para la enmienda redentora.

Sin pretender ser concluyentes en la enumeración de los antecedentes, no se puede dejar de mencionar el trabajo monográfico de Dionisio el Cartujano. Autor prolífico del siglo XV, recomendaba el ejercicio de las virtudes morales que "nos preparan para la vida contemplativa"[9] e incluso aconsejaba las circunstancias corporales en que debía realizarse este ejercicio espiritual, anticipando en cierta medida las prácticas de los ejercicios espirituales ignacianos.[10] Para los monjes cartujos la práctica fundamental era la oración pero tendiendo a desarrollarse más como meditación que, en última instancia, alcanzaría la contemplación de las ilustraciones divinas.[11] Dionisio Cartujano, llamado por sus seguidores Doctor Extático, practicaba rigurosamente penitencia, dormía poco, dedicándose casi por completo, al ejercicio de la vida mística, principalmente a la oración y a las disposiciones para alcanzarla.[12]

A través de la meditación como del ejercicio de las virtudes morales, Dionisio buscaba alcanzar una contemplación purificadora que lo llevaría a "la iluminación", considerada consecuencia de la unión misma de amor con Dios. Con esto Dionisio llamaba a humillarse y despreciar el mundo, sintiendo la propia miseria. Puso especial énfasis en el "rechazo de los soberbios, presuntuosos y no temerosos, porque son indignos (...) hay que pedirle a Dios que erradique el amor propio, origen de todos los vicios".[13]

Su preocupación por los fines últimos, las postrimerías, se manifiesta en una de sus obras más difundidas, *De quator novissimis*. Además, el Cartujano fue el primero que se dedicó al juicio particular del alma, en su obra *De particular iudicio*, en donde introduce como novedad la presencia de Cristo como juez en esta instancia.[14] Conforme esta teología mística el alma puede purgarse sufriendo; por los gemidos y las lágrimas –el dolor–, se limpia de sus obras malas y de sus consecuencias, y luego estará en condiciones de contemplar las visiones divinas.

Dentro de este conjunto de escritos, el hombre común solo contaba con dos tipos de lecturas para estar a salvo de las vicisitudes escatológicas: las imágenes y los sermones. De la imbricación de ambas estrategias podría obtener una imagen potenciada por la prédica sermonaria que abrevaría en la construcción mental del Más Allá. De allí en adelante, el accionar de las órdenes mendicantes fue completado por la obra de los predicadores quienes acogieron ambas estrategias como herramientas al servicio del discurso eclesiástico y en función de las necesidades del auditorio, ya sea para inhibir comportamientos proclives al pecado o para instalar un sistema de valores.

En este marco, la producción pastoral fue relevante para la transmisión de los fundamentos de la moral cristiana. El sermón responde a un esquema que, aún cuando parte de una *dispositio* clásica, se configuró y estableció de manera particular con el surgimiento de los *ars praedicandi* en la Edad Media, momento en el cual la prédica fue considerada como un género digno de poseer

8 Paulino Rodríguez Barral. *La imagen de la justicia divina*. Barcelona. 2003, pp. 21-22.

9 Dionysius Carthusianus. *De laude et commendatione vitae solitariae*, en *Doctoris Ecstatici D. Dionysii Cartusiani Opera Omnia un unum corpus digesta*. Edición de Monachorum Sacri Ordinis Cartusiensis, vol. XXXVIII, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, Tornaci 1909, pp. 323-382. Véase sobre este trabajo del Cartujano, Giuseppe Gioia. *La divina filosofia, la Certosa e l'amore de Dio*. Cinisello Balsamo, 1994, pp. 400-433.

10 Cf. Ignacio Andereggen. *Contemplación filosófica y contemplación mística; desde las grandes autoridades del siglo XIII a Dionisio Cartujano (siglo XV)*, donde señala que Ignacio de Loyola probablemente tuvo contacto con la espiritualidad de algunos autores cartujanos. EDUCA. 2002, p. 297.

11 Dionysius Carthusianus. *De contemplatione, Liber primus*. Tournai, 1912. Andereggen, *Op. cit.* explica que la *contemplación* en Dionisio es para el monje el ejercicio mismo de la vida mística, p. 39.

12 Ibidem.

13 Dionysius Carthusianus. *Op. cit.*, pp. 158-159.

14 Jérôme Baschet. "Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradic-

tion, complementarité, chevauchement?", *Revue Mabillon*, N° 6, 1995, p. 171.

15 Rodriguez Barral. *Op. cit.*, p. 92. Los *reportatores* eran personas que acompañaban durante su itinerario al santo, escribiendo sus sermones que en algunos casos eran de más de dos horas de duración. Muchos son los fragmentos o sermones dispersos de san Vicente, pero el conjunto más amplio es el publicado por Josep Sanchis Sivera y Gret Schib (*Sermons*, 6 vols, Barcelona, 1971-1988). También *Sermones de Cuaresma* en edición a cargo de M. Sanchis Guarner, Valencia, 1973.

16 Ibidem.

17 Compilación de Sermones de san Vicente Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunia. *Sermons*, vol. 1, pp. 47-57. Puede hallarse una copiosa recopilación de diferentes sermones de san Vicente, en Rodríguez Barral. *Op. cit.*

18 Es el juicio particular a cada hombre, tema ya abordado por Dionisio el Cartujano en su obra *De particular iudicio*. *Op. cit.*

19 Apocalipsis 22:12. *La Biblia*, Co-edición de Verbo Divino y San Pablo, España, 2004.

20 San Juan, 5:29.

21 Johan Huizinga. *El otoño de*

sus propias reglas de oratoria. A diferencia de los textos escritos para un lector, el sermón fue pensado como discurso a ser enunciado ante un grupo de oyentes frente al cual el autor, en un acto de subjetividad, tenía en consideración las competencias particulares del auditorio. Por otra parte, el estudio de los sermones permite el examen del horizonte de conocimientos y creencias del orador, es decir su propio utillaje mental.

San Vicente Ferrer (ca.1350-1419) se presenta como ejemplo cabal de la eficacia del sermón y de su uso. Sus *reportatores* narraban que cuando el dominico llegaba a una ciudad, su voz sacudía al pueblo al punto de hacer llorar al hablar de las penas del infierno y del juicio.[15] Gracias a la imprenta podemos constatar la influencia del dominico hasta bien entrado el siglo XVII.[16]

Numerosos son los sermones en los que san Vicente menciona los lugares del Más Allá. La constante alusión sobre el averno causaba estupor y conmovía a su auditorio que prorrumpía en llanto, arrojándose al suelo para confesar sus pecados, compelidos por las referencias sobre "el fuego continuo que quema pero no se consuma permitiendo que los condenados se vean unos con otros multiplicando así su dolor y su pena".[17]

Pero el tema sobre el que más insistía este santo predicador era el Juicio de Dios que espera a todo pecador.[18] Por sus advertencias sobre el final de los tiempos, fue llamado "El ángel del Apocalipsis", ya que continuamente recordaba a sus feligreses lo que el libro del Apocalipsis señalaba acerca del Juicio Final que nos espera a todos. El repetía sin cansarse aquel aviso de Jesús: "He aquí que vengo, y traigo conmigo mi salario. Y le daré a cada uno según hayan sido sus obras".[19] Hasta los más reticentes y alejados de la religión se conmovían al oírle anunciar el Juicio Final, donde "Los que han hecho el bien, irán a la gloria eterna y los que se decidieron a hacer el mal, irán a la eterna condenación".[20] Los relatos de sus biógrafos sobre sus dichos son ricos en adjetivaciones. El pueblo salía a recibirle, cantando alabanzas, e incluso cuentan que era necesario armar una valla de madera para protegerlo de la muchedumbre.[21]

En este período del siglo XV, la movilización hacia los cambios de conducta y la restauración de valores morales signó el contenido de la prédica que se focalizó, justamente, en la descripción de terroríficas visiones del infierno tendientes al arrepentimiento, al abandono de la vanagloria y de los placeres. A partir del Concilio del Trento –momento en que se debatieron las nuevas formas de predicación y la necesaria educación de aquellos que transmitían la palabra de Dios–, la prédica escatológica tomó una entidad propia. Las reconvenciones tridentinas dieron lugar a numerosos textos orientados a la formación de los misioneros.

En este sentido, la prédica debía contener las directrices eclesiásticas pero atender al medio en el cual se desarrollaría la acción pastoral.[22] Numerosos textos focalizaron en las características que debía reunir el misionero perfecto, como el escrito de Terrones del Caño, en su *Instrucción de predicadores* (1617) o el libro del jesuita Paolo Segneri, *El cura instruido* (1692).[23] Estos autores indicaban las cualidades naturales y adquiridas que lo destacaran del común: ser bien nacido, de mediano aspecto, buena voz, buen entendimiento, buen gusto, buena gracia y donaire, debía tener conocimientos de medicina, leyes y cánones, historia antigua y humanidades, retórica, dialéctica, filosofía natural, moral, metafísica y, por supuesto, teología, escolástica y Sagradas Escrituras.[24] La postura, el movimiento de las manos, los silencios en el discurso, los altibajos en la voz, eran señalados como efectos que complementaban el mensaje de la prédica con el objeto de

atraer la atención de los fieles y facilitar la comprensión y rememoración de las ideas presentadas. Sin olvidar la vida ejemplar y el ascetismo, atributos indispensables para los predicadores:

> El cura está obligado a enseñar al Pueblo, no solamente con las palabras, mas también con los ejemplos; y así conviene que ejercite piadosa y santamente todas las partes de su cargo, porque debe ser en la Iglesia de Dios, *Antorcha; que arde y luce.*[25]

> El Apóstol quiere, que el Obispo, esto es, el que atiende como Pastor el cuidado de todas las Almas: 1. no sea soberbio. 2. no iracundo. 3. no litigioso. 4. no percusor, o con mano o con la lengua; esto es, o murmurador o calumniador.... El Sacerdote debe ser espejo de piedad y de modestia, a cuyo ejemplo los hombres seglares procuren conformar su vida y sus acciones.[26]

La probidad del sacerdote era importante para los feligreses que esperaban de sus guías espirituales, la obtención de intercesiones y gracias divinas que los condujeran por el buen camino de la virtud espiritual. La prédica del sermón no fue solo una herramienta de trabajo, sino un instrumento catequético y cultural que confería ánimo y valor para soportar la aflicción de las penitencias, y en el que el sacerdote lucía su ingenio y vivacidad.

Estas cualidades del predicador también resultaron claves en América, en particular para preservar los lugares de poder obtenidos al estar a cargo de una doctrina o con miras a un ascenso en la carrera eclesiástica.[27] Al observar las pinturas de Carabuco encontramos que José de Arellano, cura párroco que encarga el conjunto de pinturas de esta iglesia, se encuentra retratado en el momento de la prédica a un grupo de indígenas y un español que parecen absortos ante sus palabras, sin atender a una figura demoníaca que intenta distraerlos (fig. 11). El lugar destacado de Arellano, construido a partir de una mayor elevación de la figura y el blanco impoluto de su vestimenta, se conjuga con una actitud que referiría a las cualidades antes mencionadas. La postura de sus brazos, enfatizada por el vuelo de unos paños, da cuenta del movimiento enérgico que acompaña el sermón mientras que la mirada del cura, dirigida al espectador, ubica a Arellano en un plano atemporal como si estuviera predicando desde la pintura a todos aquellos que la observan. Con su actitud pareciera hablar al auditorio, quizás con las palabras de la filacteria que separa su espacio con aquel del infierno, advirtiendo acerca de las torturas que señala con su dedo para que fueran sentidas en carne propia por los fieles.[28]

El conjunto de sermones y oraciones sobre las postrimerías se sumaba a la teología barroca que pretendía funcionalizar la muerte.[29] La preocupación por este tema y sus consecuencias, fue compartida por todas las órdenes y el clero en general. Uno de los tantos ejemplos en este sentido es la *Guía de pecadores*, de Fray Luis de Granada de la Orden de los Predicadores, en donde se

la Edad Media. Alianza, ensayo, Madrid, 2005, p. 15.

22 Para una profundización sobre este tema, remitimos al trabajo de Celina Lértora Mendoza, "El cambio de perfiles pastorales a través de las bibliotecas religiosas", *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 14, 2005, pp. 365-378.

23 Terrones del Caño. *Op. cit.* y Paolo Segneri. *El cura instruido, obra en que se le muestra a cualquier cura nuevo las obligaciones que le incumben*. Barcelona, (s/d.), 1724 (1ra. ed. 1692).

24 Terrones del Caño. *Op. cit.*, p. 17 y ss.

25 Segneri. *Op. cit.*, capítulo "Meditaciones del cura para cada día de la semana", p. 390.

26 Ibidem, p. 394.

27 Recordemos los intereses de Cristóbal de Albornoz al promocionarse como descubridor del *Taqui Onkoy* y mostrar un papel activo en el control de las idolatrías. Véase Gabriela Ramos. "Política eclesiástica y extirpación de idolatrías: discursos y silencios en torno al *Taqui Onkoy*", en Gabriela Ramos y Henrique Urbano (comps). *Catolicismo y extirpación de idolatrías, siglos XVI-XVIII*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993, pp. 137-169.

28 "*Vae novis cvr peccavimus mittent eos in caminun ignis ibi erit fletus et stridor dentium in infernon nulla est rendenptio*" (hay de nosotros porque hemos pecado. Los arrojarán al camino del fuego. Allí habrá llanto y crujir de dientes en el infierno. No hay ninguna redención). La traducción está extraída del Catálogo *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*. Publicación de la Dirección General de Patrimonio Cultural, Centro Nacional de conservación y restauración, La Paz, Bolivia, 2003.

dedicaba el capítulo VII a explicar porqué el hombre estaba obligado a la virtud, en razón de la primera de sus cuatro postrimerías, que es la muerte:

> (...) Dígoos de verdad, padres, que si los hombres entendiesen cuán espantoso es este último trance y juicio de la muerte, estarían muy lejos de ofender a Dios. (...) Aquí, pues, se representa luego la agonía de la muerte, el término de la vida, el horror de la sepultura, la suerte del cuerpo –que vendrá a ser manjar de gusanos–, y mucho más la del ánima, que entonces está dentro del cuerpo, y de ahí a dos horas no sabes dónde estará...(...) Pues como tú veas que por cosas tan vanas estás en término de perder tanto bien..., porque ni queda más tiempo de vida, ni hay más plazo de penitencia, y el curso de tus días ya ha fenecido, y que ni los amigos ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, ante las cosas que más amabas... ruégote, cuando te veas en este trance, ¿qué sentirás?, ¿dónde irás?, ¿a quién llamarás? (...).[30]

Si bien muchos fueron los hombres de Dios itinerantes, serían los jesuitas quienes hicieran de este *modus operandi* –la prédica y la admonición–, un eficaz método para la reflexión, el escarmiento y la prefiguración de las penas hacia el camino de la virtud. Las referencias al infierno fueron numerosas entre los hijos de Loyola y ejercitados como estaban en la práctica de los Ejercicios Espirituales, la muerte y su representación mental, fueron utilizadas contra los pecados:

> Las meditaciones de las postrimerías del hombre, que son: muerte y sepultura, juicio particular y universal, infierno, purgatorio y gloria, son *eficacísimas para movernos al aborrecimiento de nuestros pecados* y al propósito eficaz de nunca más volver a ellos. Por lo cual dijo el Eclesiástico [Ec 7,40]: "En todas tus obras acuérdate de tus postrimerías, y nunca pecarás".[31]

El mismo San Ignacio señalaba acerca del libro de los Ejercicios, "La primera anotación es que, por este nombre, exercicios spirituales, se entiende de todo examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras spirituales operaciones, según en adelante se dirá".[32]

Los ejercicios ignacianos son definidos como un método de oración sistemático y progresivo para llevar a una conversión del corazón a Dios. Estructurados en veinte reglas que preceden a los ejercicios que deben realizarse durante cuatro semanas, se presentan como una serie de actos interiores con los que el ejercitante buscaba vencer sus propias tentaciones. Al cabo de este tiempo, la práctica de la espiritualidad conduciría a una vivencia profunda. Las Meditaciones para cada día, pretendían suscitar una experiencia religiosa que moviera a la acción del individuo, disponiéndolo al cambio de actitudes, alejando los pecados o instintos naturales que lo desviaban del camino de Dios.[33]

En la Meditación quinta, último paso propuesto por los Ejercicios para la primera semana, se pedía al fiel que imaginara mentalmente la anchura, la longitud y la profundidad del infierno. Se proponía percibir el fuego, las almas en llanto, oír los gritos y blasfemias contra Cristo, oler el azufre y la podredumbre, gustar lo amargo, y sentir el calor de las llamas.[34] Esta "imagen imaginada" por el ejercitante ocurría en el lugar de la memoria, donde se buscaba representar una escenografía teatral propicia para la meditación que lo conduciría a la introspección necesaria hacia una espiritualidad. En esta *compositio loci* transcurrían las escenas que el sacerdote iba

29 Carlos Álvarez Santaló *et al. La religiosidad popular, vida y muerte en la imaginación religiosa*. T. 2. Barcelona, Anthropos, 2003, p. 34. Para este autor la abundancia de títulos en las bibliotecas clericales y seglares sobre la oración, la preparación para el sermón y las instrucciones de curas, entre otros, son la impronta de la reforma tridentina que parece haber alcanzado un cierto nivel de eficacia a juzgar por la variedad y cantidad de la catequética por una parte y del esfuerzo barroco por funcionalizar la muerte (el diseño de una auténtica "técnica" del bien morir se duplica con una no peor "técnica para adquirir la técnica" de la buena muerte).

30 Luis de Granada (O.P.). *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla.* 1ª ed. 1567. Publicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Cristóbal Cuevas (ed.). *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, vol. 1, pp. 536-1081. La cita corresponde al Capítulo VII, punto I.

31 Luis De la Puente. *Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe con la práctica de la oración mental sobre ellos*, t. 1. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944, p. 107.

32 San Ignacio de Loyola. *Exerci-*

desgranando de su práctica discursiva, organizando la mente con cada uno de los ejercicios que, como un guión teatral, ayudaba al ejercitante a la representación de los episodios.[35]

Estos ejercicios orientados a una imaginación a través de los sentidos resultarán clave para los escritos posteriores así como para el desarrollo de una prédica teatralizada.[36] El sistema de representaciones utilizado por los jesuitas, sumado a la utilización de pinturas, emblemas y alegorías, hizo de la práctica sermonaria un eficaz método para concitar la atención desde los púlpitos, o bien, en plazas y calles, casi siempre con una finalidad persuasiva, para la que no se escatimaron recursos con tal de maximizar el poder de convicción. En este sentido, resulta interesante notar que Roger Chartier define al sermón como una *performance* oral en tanto posee una doble dimensión, escrita y oral, aun cuando es la dimensión oral la que lo determina.[37]

En esta interacción predicador-oyente, la meditación conducida desde el púlpito adquirió otra dimensión –la representación visual–, por cuanto se convierte en una extensión de la palabra, sinónimo de la reconvención. Para el llamado a las composiciones de lugar, la teología barroca ofreció escenarios magníficos a los sacerdotes encargados de hacer "escuchar" la palabra de Dios. Si bien la Iglesia procuraba que desde el sermón no se exagerara la función de adoctrinamiento que debía primar, ciertas aptitudes de los oradores, que hoy denominaríamos estrategias cinegéticas, fueron utilizadas en provecho de una mayor difusión de los postulados doctrinales, apelando al oído y a la vista como vías sensoriales del conocimiento.[38]

Según relata Minois, el jesuita Julián Maunoir, "dotado de una perfecta ciencia de la pastoral popular", utilizaba en sus misiones en Bretaña entre los años 1642 y 1682, el temor al averno como modo de conversión. El predicador enviaba a sacerdotes a esconderse bajo un estrado, interpretando las voces de los condenados que responderían a las preguntas sobre las penas del infierno.[39]

Es probable que desde la predicación sermonaria basada en las lecturas de obras como las *Meditaciones* del padre Luis de la Puente, o *El infierno abierto al cristiano para que no entre*, de Paolo Segneri, se buscara conferirle al infierno mayor dramatismo y hacer de él el lugar de la memoria para la reflexión y la prefiguración de las penas. Este último autor, quien retoma y amplía la meditación quinta de San Ignacio al hacer de los sentidos el medio por excelencia para construir, propone acerca del averno y su fuego:

> Considera que cuanto se ha dicho de la fuerza que tendrá el fuego infernal, allí por la qualidad, como por la quantidad, es nada en comparación de aquella que adquirirá como á instrumento de la Justicia Divina (...). El fuego por su naturaleza ya es como una espada, la cual cayendo à peso hace grande llaga (...) el fuego, bien material en el infierno, para castigar el alma inmunda y pecadora (...) por menores faltas que las tuyas; no es ya tiempo de añadirles nueva materia con nuevos pecados, sino de apagarlas con la penitencia, y con las lágrimas (...).[40]

cios espirituales en el camino de la perfección del B.P.S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús. Barcelona, Pablo Nadal Impresor, 1746.

33 *Ejercicios Espirituales*. Buenos Aires, Claretiana, 2004. p. 18.

34 AA VV. *Ad Maiorem Dei Gloriam. La Compañía de Jesús promotora del Arte*. México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 100-101. La bibliografía sobre los Ejercicios Espirituales es abundantísima. A modo ilustrativo remitimos a Pierre-Antoine Fabre. *Le lieu de l'image*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992 y Perla Chinchilla Pawling. *De la compositio loci a la república de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México, Universidad Iberoamericana, 2004.

35 La composición de lugar fue el método de la práctica ignaciana por excelencia. No obstante que el término *compositio loci* ya era conocido. Ver nota 1.

36 También la penitencia era propuesta como algo que acompañaba la intensidad de la ejercitación. El cuerpo se hace presente en la dinámica de los Ejercicios: en el dominio de la mirada (EE. 81); en el ayuno (EE. 83), en castigar la carne, dándole dolor sensible (EE. 85)... En definitiva, se trataba de controlar "la sensualidad para que ésta obedeciera a la razón" (EE. 87). *Ejercicios Espirituales*. *Op. cit.*

37 Roger Chartier. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 23-24.

38 Manuel Moran y José Andrés Gallego. "El predicador", en Rosario Villari (ed.). *El hombre barroco*. Madrid, Alianza, 1992, p. 178.

39 Minois. *Op. cit.*, p. 313 y ss.

40 Paolo Segneri. "El infierno abierto

El siglo XVII fue una época en que el infierno ejerció una atracción-repulsión casi obsesiva. La visión del cuerpo torturado bajo la tierra motivaba al suplicio en vida, y así el cilicio se convirtió en un instrumento inseparable de la prédica. El padre Juan Pedro Pinamonti (1632-1703), fiel compañero de Paolo Segneri, circuló por casi todas las diócesis italianas confesando a veces casi "once horas seguidas", siendo un predicador incansable que concitaba la atención de su público, andando con los pies descalzos y llevando siempre consigo el cilicio.[41]

Son abundantes los relatos de este tipo de sermones que perseguían afanosamente el arrepentimiento de su auditorio, el rechazo de las tentaciones, emulando el drama final del hombre, tratando con ello de prevenir la suerte de cada uno si no se seguían los postulados cristianos. Estas escenificaciones de la letra escrita –suerte de teatro sermonario–, estuvieron sustentadas en el mismo *corpus* teórico que había nutrido durante siglos la palabra de las órdenes mendicantes y de los predicadores itinerantes. A los ya mencionados *exempla*, los libros de consolaciones, los tratados de piedad y los ejemplos de vida de muchos santos, se sumó la práctica ignaciana de la representación simbólica abrevando en verdaderos programas iconográficos, en los que el tema de las postrimerías constituyó un núcleo divulgador de ideas e imágenes destinadas a despertar la atención sobre la muerte en pecado.

> Tras todo esto, no falta en el mundo la pena de muerte, que es la mayor de todas entre los mortales. *Pero en el infierno es tanto mayor, quanto vá de lo vivo à lo pintado*, porque la muerte eterna de los condenados es una muerte viva; à que no puede llegar la muerte que dan los hombres (...). Por esto llama San Bernardo à la pena de los condenados muerte viva, y vida muerta...[42]

para que halle el cristiano cerrado". Apéndice de un discurso póstumo. En Paolo Segneri. *Maná del Alma*. Barcelona, 1724, p. 236 y ss.

41 Piero Camporesi. *L'enfer et le fantasme de l'hostie. Une théologie baroque*. Paris, Hachette, 1989, p. 42.

42 Juan Eusebio Nieremberg. *De lo temporal y eterno y crisol de desengaños*. Amberes, 1684. El subrayado es nuestro.

43 Cf. Sabine MacCormack. "'The Heart has its Reasons': Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru", *Hispanic American Historical Review*. N° 65, 1985, p. 446.

2. El infierno en America

A partir de la llegada de los primeros evangelizadores al Nuevo Mundo, se planteó la necesidad de repensar la manera de transmitir los dogmas cristianos a pueblos sobre los que poco se conocía. En contraste con la temprana evangelización en Europa, donde cristianismo y paganismo compartieron una base de conocimientos y tradiciones en común, la evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa, una conversión por la fuerza a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos, así como un conjunto de costumbres y valores occidentales.[43] Mientras que en Europa el concepto de infierno se asentó en el imaginario cristiano durante siglos, en América fue implantado junto con la totalidad de la doctrina escatológica del cristianismo.

El infierno presentó una importancia decisiva en la catequesis americana, vital para la enseñanza a los indígenas de los tormentos infernales que esperaban a los pecadores, al tiempo que se les instaba a superar los sufrimientos de la vida terrena, en espera de la resurrección y vida eterna. El momento triunfal de esta iconografía encontró en América un territorio propicio, donde la conjugación de la literatura y la imagen dominarían la escena con el fin de instalar el temor al averno, la inhibición del pecado y la extirpación de las idolatrías. El hilo conductor de estas premisas sería la "representación" de la mortificación de los sentidos para palpar el miedo al "dolor del infierno".

Antes de adentrarnos en la forma en que el infierno fue descripto en América, consideremos cómo pudieron ser comprendidas las instancias de las postrimerías por la población indígena. Aun cuando en un primer momento los españoles consideraron al indígena como a un neófito que debía ser iniciado en la religión católica a partir de la sustitución de cultos, conceptos e imágenes, pronto se manifestaron fuertes incompatibilidades entre las lógicas cristiana y andina.[44] Al considerar estas diferencias, destaquemos en primer lugar la discrepancia entre el pensamiento cíclico andino y la estructura teleológica del cristianismo.[45] El discurso escatológico resultó intrínseco al sistema implantado por la religión católica, en el cual la idea de un Juicio Final –a partir del cual se reservaba la gloria para los bienaventurados y eternos castigos para los condenados– se convirtió en una clave reguladora del accionar de los individuos en vida.

Por otra parte, el pensamiento cristiano se basó en una contraposición esencial entre el bien y el mal: el demonio fue presentado como el opuesto de la figura de Dios y el infierno pensado como antípoda del cielo. Sin embargo, esta dialéctica no encuentra un claro paralelo en la cultura andina dado que, como señalan Harris y Bouysse-Cassagne, "el pensamiento ético y social aymara no se funda en el maniqueísmo típico de muchas tradiciones cristianas".[46] Estas diferencias fueron ejemplificadas por Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*:

> Acerca de los cuentos que han de tener para alcanzar la gloria y las culpas por donde son condenados, también disparan, porque dado que convenían en que los malos se condenaban y los buenos se salvaban, no acertaban en señalar y distinguir los buenos de los malos.[47]

En los *Complementos del Confesionario para Curas de Indios*, texto editado con posterioridad al Tercer Concilio Limense, ya se señalaba esta idea, indicando que los indígenas creían que aquellos más afortunados en vida eran los elegidos de Dios, situación opuesta a la de pobres y enfermos.[48] Es decir, para los andinos los premios y castigos divinos eran observables en vida y estos resultados dependían en gran medida de las diversas entidades de la religiosidad local. El cumplimiento del calendario ritual, con sus festividades y ofrendas, así como el entramado de sacrificios que acompañaba la cotidianeidad indígena, dictaminaba el accionar de las huacas: estas podían actuar de manera benéfica o bien perjudicar a hombres y mujeres con enfermedades, malas cosechas o climas poco propicios. Lejos de interesarse por la moral de los humanos, las huacas requerían de ofrendas acordes a su ámbito de acción, y su cantidad y calidad determinaban su mayor o menor propensión hacia los intereses de los hombres. Este esquema de reciprocidad fue calificado por los religiosos como idolatría y, como consecuencia, la dialéctica cristiana fue aplicada a los dioses y huacas andinos, todos fueron equiparados al demonio, y por lo tanto, considerados malignos. Sin duda, la estrategia resultó provechosa para la conquista espiritual.

Otra diferencia fundamental radicó en el especial cuidado que los indígenas tuvieron por el cuerpo de los difuntos. Los ritos funerarios se encontraron entre los más evidentes y llamativos para la mirada europea. Según señala Arriaga,

> Están persuadidos, que los cuerpos muertos sienten, comen y beven, y que están con mucha pena enterrados, y apretados con la tierra, y con más descanso en sus Machays, y sepulturas en los campos donde

44 Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne. "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en Xavier Albó Corrons (comp.). *Raíces de América: el mundo aymara*. Madrid, Alianza, 1988, p. 217.

45 Este tema fue abordado por diversos autores, en particular en torno a la cuestión de la aplicación de los conceptos de mesianismo, milenarismo y utopía a la realidad americana. Para un recorrido historiográfico véase Ramos. Art. cit.

46 Harris y Bouysse-Cassagne. Art. cit., p. 247.

47 Bernabé Cobo. *Historia del Nuevo Mundo. De las opiniones que tuvieron éstos indios en lo que toca a las ánimas y otra vida después de esto*. t. 2. Madrid, BAE, 1964, p. 154. Citado en Harris y Bouysse-Cassagne. Art. cit., p. 223.

48 "También entendían comúnmente que a los que Dios había dado prosperidad en esta vida eran sus amigos, y así les daba gloria en la otra vida. Y de aquí procedía honrar tanto a los señores y hombres poderosos, aun después de muertos; y, al contrario, despreciar a los viejos y a los enfermos y a los pobres, teniéndolos por desechados de Dios". *Complementos del confesionario*. fol. 7v, extraído de Juan Guillermo Duran. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*. 2 vol., Buenos Aires, Facultad de

no está enterrados, sino en vnas bevedillas, y cuevas, o casitas pequeñas, y ésta es la razón que dan para sacar de las Iglesias todos los cuerpos muertos.[49]

Los cristianos introdujeron la noción de alma, que diferencia a los humanos de los animales, y con ella definieron el cuerpo como mero recipiente mortal, el cual no merecía ningún cuidado especial luego de la muerte.[50] Las constantes menciones a la recuperación de los cuerpos de los cementerios cristianos y la presencia de este tema en las diversas fuentes es indicio de la permanencia tenaz de estas creencias entre los indígenas a pesar de la insistencia de los religiosos sobre el asunto.

Dadas estas diferencias fundamentales, ¿es posible pensar en un concepto equiparable al del infierno en la cultura andina prehispánica? Según Guamán Poma, la existencia del infierno era conocida desde antes de la llegada de los españoles: "Esto sauian muy claramente del ynfierno porque le llamauan *ucu pacha supaypa uacin [el lugar interior, la casa del demonio].* Y por ese se enterrauan con sus comidas y beuidas y con su rropa y lleuauan plata y muger y llorauan muy mucho de los defuntos, como auian de padeser tanto trauajo en la otra uida después de muertos".[51]

Al igual que con otros conceptos del cristianismo, Guamán Poma fuerza los paralelos con el objeto de presentar un relato enmarcado dentro de la historia bíblica en la cual el indígena habría olvidado la verdad revelada por Dios. De esta manera, el autor busca cristianizar el pasado indígena, actitud que se descubre en diferentes reelaboraciones de la historia americana y que en Carabuco tendrá como protagonista al Santo Apóstol identificado con Tunupa.[52] Por otra parte, la mención de *supaya* como demonio y habitante del infierno, enseña que el autor parte de la definición cristiana del término y no de un concepto pre-hispánico.[53]

Más allá de la cuestión de que los indígenas "sabían muy claramente del infierno", resultó habitual una traslación de la terminología cristiana a las lenguas indígenas. Los estudios etnográficos realizados por Harris y Bouysse-Cassagne sobre poblaciones aymaras del siglo XX indicarían que la traducción de la trilogía cielo, tierra e infierno se basó en el concepto de *pacha*, traducido por Bertonio como "tiempo", pero que en este sentido adquiere una dimensión espacial: "La tierra vino a ser *acapacha* (es decir, el *pacha* en que vivimos), el cielo *alaapacha* (el *pacha* de arriba), el infierno *mancapacha* (el *pacha* de abajo)".[54] El diccionario de Bertonio ya presentaba a principios del siglo XVII términos similares para definir los lugares reservados a los vivos, los elegidos y los condenados, lo que confirmaría la apropiación católica de estos conceptos aymara, mientras que la *Plática para todos los indios* de Fray Domingo de Santo Tomás introducía los conceptos de *caypacha*, este mundo, *hanancpacha*, el mundo de encima, y *ucupacha*, el mundo de debajo.[55] De todas formas, lejos de crear equivalencias, estas traducciones fomentaron múltiples deslizamientos de sentido, apoyados en parte en las incompatibilidades que hemos mencionado y que los evangelizadores tardaron en comprender.

Abordemos ahora la presencia del infierno en los textos americanos. Como señala Juan Carlos Estenssoro, el discurso doctrinal previo al Tercer Concilio Limense de 1583 presentó una fuerte heterogeneidad, consecuencia, por un lado, de la falta de una estructura institucional y, por el otro, de los diferentes enfoques en torno al modo de introducir los dogmas cristianos en la catequesis indígena.[56] Mientras que la *Instrucción* de Gerónimo de Loayza, escrita en 1545, y la

Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1990, p. 565.

49 Pablo José de Arriaga. *La extirpación de la idolatría del Perú*. Lima, Imprenta y Librería Sanmarti y Cia., 1920, p. 70.

50 Cf. Juan Carlos Estenssoro. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, pp. 120-126.

51 Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva Corónica y buen gobierno*. 1615, fol. 70. Versión en internet del manuscrito original. Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4°. Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es /frontpage.htm.

52 Estenssoro. *Op. cit.*, p. 200. Véase capítulo 3 de este libro.

53 Sabine MacCormack. "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgement: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru". *The American Historical Review*, vol. 93, N° 4, p. 974.

54 Harris y Bouysse-Cassagne. Art. cit., pp. 223-224.

55 Estenssoro. *Op. cit.*, p. 111 y ss.

56 Véase Estenssoro. *Op. cit.*, en

Plática para todos los indios de Fray Domingo de Santo Tomás, publicada en 1560, no introducen más definición que cielo e infierno como moradas de Dios y los demonios, el texto del Primer Concilio Limense, de los años 1551 y 1552, introduce de manera más descriptiva estas nociones.[57]

Según el escrito conciliar, en el cielo aquellos bautizados que guarden los mandamientos estarán para siempre "sin jamás tener hambre ni sed, ni frío ni cansancio, ni calor, ni enfermarán ni morirán ni les faltará allí nada de todo lo que quisieren...".[58] En primer lugar, notemos que el concepto se define de manera negativa: se menciona lo que el cielo no tiene más que lo que ofrece. La mención de "todo lo que quisieren" resulta vaga e inexacta y no podemos más que preguntarnos que cosa sería aquello que los indígenas deseaban.[59] Por otra parte, y como consecuencia de esta definición negativa, encontramos que lo que caracteriza al cielo es justamente la ausencia de los sentidos. Esta idea es reforzada con la descripción del infierno, el lugar "e donde hay muy grande obscuridad, e muy gran hedor, y muy grandísimo fuego, donde para siempre se estarán quemando sin jamás acabarse de quemar, con sed y con hambre, y enfermedad y dolor, y desearán morir por el gran tormento que pasan...".[60] Como hemos señalado, es en el averno donde los sentidos se confunden y exacerban aunque, al igual que en los infiernos que más tarde describirá Segneri, la vista es opacada para crear mayor confusión.[61]

Otra diferencia fundamental en este conjunto de primeros escritos catequéticos, radica en el hecho de que la *Plática* del primer concilio ubica de manera indudable a los antepasados indígenas en el fuego eterno. Los cambios de postura en los textos doctrinales acerca de esta cuestión indican que no se trató de un tema menor. Si la posibilidad de salvación de los ancestros funcionaba como anzuelo ante la esperanza de un reencuentro, podía fomentar el culto a los antepasados que la Iglesia buscaba desarraigar. Con la posterior introducción del purgatorio y el distanciamiento generacional con aquellos que no conocieron la religión cristiana, el asunto encontró una resolución y nuevas adaptaciones de las prácticas indígenas.

En cuanto al vínculo del pecado con las actitudes idolátricas, es este texto de Santo Tomás el que más claramente establece que eran los demonios quienes incitaban a los indígenas a adorar a los ídolos, mientras que el escrito de Juan de Matienzo, *El Gobierno del Perú* de 1567, introducía una definitiva identificación de la figura de *supay* con un demonio en singular, único responsable de tentar a los indígenas a continuar con las prácticas que los enviarían al infierno.[62]

A partir de la llegada del Virrey Toledo en 1569 y el desarrollo del Tercer Concilio Limense entre los años 1582 y 1583, se impusieron nuevas reglas en la evangelización, cambios que también fueron consecuencia de las pautas establecidas por el Concilio de Trento. A partir del Tercer Concilio se elaboró una literatura pedagógica que buscó combinar persuasión con represión. Los textos editados en ese momento fueron tres: *Doctrina Christiana y Catecismo* (1584), *Confesionario para los curas de indios* (1585) y *Tercero Cathecismo* o *Sermonario* (1585).[63]

La *Doctrina Christiana* presentó una síntesis de los dogmas, con las oraciones principales, artículos de fe, sacramentos y mandamientos. Luego de las obras de misericordia y virtudes se mencionan los siete pecados capitales y los enemigos del alma, es decir, el mundo, el demonio y la carne. Bajo el subtítulo de "Los cuatro novísimos" se indica: "Cuatro cosas son las que el cristiano ha de tener siempre en la memoria, que son: muerte, juicio, infierno y gloria".[64] Aun cuando el listado de preceptos resulta crucial para la religión cristiana, las postrimerías del

particular el capítulo 1, pp. 31-138.

57 Aunque la fecha de publicación de la *Plática* es de 1560, Estenssoro propone que el texto fue redactado con anterioridad al concilio. Ibidem, pp. 59-60.

58 Extraído de Estenssoro. *Op. cit.*, p. 566.

59 Estenssoro propone que esta definición "es una respuesta evidente a las creencias indígenas gracias a la cual se volvían superfluos los ritos por los que se abastecía y dotaba a los muertos de todo lo que necesitaran en su vida futura". *Op. cit.*, p. 70. Consideramos que, a pesar de aplicarse a las expectativas indígenas, esta definición del cielo da cuenta de la dificultad en definir el término, tanto en Europa como en América.

60 Extraído de Estenssoro. *Op. cit.*, p. 567.

61 Segneri. *Op.cit.*, p. 230

62 Estenssoro. *Op.cit.*, pp. 163-167.

63 La transcripción de estos textos, acompañados de un estudio pionero sobre los mismos se encuentra en Durán. *Op. cit.*

64 *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios*. Lima, Antonio Ricardo, 1584, extraído de Durán. *Op. cit.*, p. 465.

hombre sobresalen dentro del conjunto al indicarse que deben estar siempre presentes en la memoria de los catecúmenos.

Luego de la presentación de la doctrina se desarrollan tres textos –el Catecismo breve, el mayor y la Plática breve– resúmenes de la doctrina orientados a los diferentes niveles de la catequesis. Tanto el "Catecismo breve para los rudos y ocupados" como el "Catecismo mayor para los que son más capaces" se articulan a partir del esquema de preguntas y respuestas, que retoma el modelo clásico del diálogo entre maestro y aprendiz pero que aquí se presenta más como un interrogatorio con objeto de evaluar el aprendizaje de la doctrina por parte de los indígenas. De este modo, resultaba posible introducir con claridad los temas a ser tratados y fomentar su memorización. Estos textos, junto con la Plática, introducen la idea del infierno de manera muy sucinta, como el lugar destinado a aquellos que no respetan a Dios, donde les esperan tormentos eternos y penas sin fin, ideas estas últimas que se repiten a manera de fórmula.[65]

Por su parte, el *Confesionario para los curas de indios* enseña el asunto de manera más explícita, al responder este texto a nuevos objetivos orientados a fomentar los conceptos de culpa y pecado necesarios para instaurar el sacramento de la confesión que, hasta el momento, había sido reservado a las elites indígenas. El *Confesionario* acerca la idea del infierno a los catecúmenos a través de preguntas retóricas que los inducen a la comprensión, en carne propia, del concepto de eternidad:

> Un solo pecado mortal merece tormento de fuego para siempre en el infierno. Dime, ¿qué sentirías si te pusiesen en el fuego un día entero? Y si te hiciesen estar ardiendo diez días, ¿qué sentirías? Pues ¿cómo estarás ardiendo en el infierno un año? ¿Y diez años? ¿Y cien años? ¿Y mil años, cuerpo y alma, y para siempre jamás sin fin?[66]

Es junto a la introducción de la confesión que la imagen del averno adquiere toda su relevancia: las minuciosas descripciones textuales de las torturas a los sentidos concebidas en Europa serán apropiadas por los misioneros americanos y convertidas en palabras e imágenes para lograr la necesaria contrición que conduciría al desahogo de los pecados. Poco menos de veinte años antes, Juan de Matienzo proponía en su *Gobierno del Perú*, la introducción de la confesión como condición para lograr la salvación aunque coincidimos con Estenssoro en tanto el autor propone que se trata de "una sugerente forma de control social".[67]

Esta articulación entre confesión e infierno se manifiesta en la pintura del *Infierno* en Carabuco (fig. 12). El registro superior enseña entre sus escenas a una mujer cubierta que con un velo negro que se confiesa ante un cura, entre un ángel y un demonio. De boca de la mujer surgen víboras y otras alimañas. Según Estenssoro, la identificación de estos animales con los pecados confesados tuvo como objeto generar el sentimiento de culpa asociado a una necesidad física de expulsar los pecados cometidos.[68]

El modo en que los conceptos de la *Doctrina* y del *Confesionario* debían ser introducidos en la prédica luego del Tercer Concilio, sería pautado a través del texto del *Tercero Cathecismo*, donde los dogmas cristianos fueron explicados a lo largo de treinta y un sermones.[69] Si nos detenemos de manera específica en el modo en que es presentado el concepto del infierno veremos que las opciones del cristiano, salvación o condena, son mencionadas de manera constante. Se trata de

65 El Catecismo breve –de tan solo diecisiete preguntas con sus respectivas respuestas–, introduce que aquellos que no creen en Jesucristo "serán condenados a penas eternas del infierno", mientras que la "Plática breve en la que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano" señala que "a los malos, que le ofenden, [Dios] les da castigo con tormentos sin fin en el infierno". Por último, el Catecismo mayor indica que "Después de esta vida hay tormentos y penas sin fin para los malos que no sirven a Dios". *Doctrina Christiana y Catecismo*, fol. 16r. Duran. *Op. cit.*, p. 468; "Plática breve en que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano", fols. 18-19. Durán. *Op. cit.*, p. 469; "Catecismo mayor para los que son más capaces", fol. 26v. Durán. *Op. cit.*, p. 472.

66 "Confesionario", fol. 21v. Durán, ver p. 543. Como hemos señalado, San Vicente Ferrer postulaba en el siglo XIV la perdurabilidad del fuego del infierno. Ver *supra*.

67 El proyecto catequético de este oidor tuvo una importante repercusión en los textos posteriores. Véase Estenssoro. *Op. cit.*, p. 163 y ss.

68 Ibidem, pp. 212-216. El detalle de Carabuco se presenta similar a una plancha de cobre grabada que se conserva en la colección Barbo-

los caminos del justo y del pecador, que a principios del siglo XVII plasmó Luis de Riaño en la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas. En una estrategia visual similar a la de la retórica del *Confesionario*, la composición, por extenderse a los lados de la puerta de salida del templo, conducía al espectador a combinar realidad e imagen, colocándolo en el lugar de aquel que debe tomar la decisión.

Pero es en el anteúltimo sermón, intitulado "De los novisimos", donde el infierno es explicado de modo más detallado. El discurso comienza con el tema de la muerte, se hace hincapié en la cuestión de la *vanitas*, para luego ahondar en las opciones que esperan al alma luego de la sentencia divina. La gloria es apenas mencionada –se trata solamente del lugar donde se encuentran Dios y los ángeles– y el problema de la descripción de los gozos que esperan a las almas sin mácula no es resuelto. El purgatorio es explicado a partir de una interesante metáfora metalúrgica ya que su fuego "consume la malicia del pecado, así como el minero el mal metal..."[70]

El averno del *Tercero Cathecismo* introduce algunas de las formas ya presentes en estos escritos conciliares, como la explicación de la eternidad, y otros elementos novedosos, como un breve retrato de los demonios. Pero nos interesa destacar la introducción del tormento de los sentidos como pena máxima, un castigo que, a diferencia del gozo de la gloria, puede ser imaginado de manera perceptible:

> Allí se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; allí se ven horribles visiones de demonios fierisimos; allí se gusta perpetua y amarguisima hiel; allí hieden más que perros muertos (...). Allí están deseando siempre la muerte, y no pueden morir; más *siempre tienen vivo el sentido, para más padecer*.[71]

Sin colocar al oyente en el lugar del condenado, la estrategia se acerca a los ejercicios ignacianos al acudir al oído, vista, gusto y olfato para imaginar las diferentes sensaciones del averno. Si vinculamos esta idea del sentido siempre vivo con la metáfora –presente tanto en textos como en imágenes– que describe a los sentidos como las puertas y ventanas del cuerpo a las que el alma se asoma, comprendemos que el mensaje que se buscaba transmitir era que en vida los sentidos debían ser cerrados para salvaguardar al alma de las tentaciones mundanas, ya que en el infierno esas puertas y ventanas jamás volverían a ser cerradas y ese sería el peor castigo.[72]

Como hemos desarrollado, en los escritos anteriores se había esbozado un vínculo entre infierno e idolatría, pero en el *Tercero Cathecismo* esta relación es enfatizada. Al abordar el primer mandamiento se indicaba el largo inventario de todo aquello que no debía ser adorado, para concluir que "Todo esto manda Dios que no se haga, y el que hace cualquier cosa de éstas, morirá y arderá en el fuego del infierno para siempre jamás..."[73]

sa-Stern, en Lima, reproducida por Estenssoro. Recordemos que estas estampas eran entregadas en las visitas, tal como lo indica Pedro de Villagomez: "A de llevar rosarios, medallas, y estampas, que en cantidad bastante le daremos para repartir a los Indios, que el visitador, y padres misioneros an de premiar..." Pedro de Villagomez. *Carta Pastoral de exortacion e instruccion contra las idolatrias de los indios del arçobispado de Lima*. Lima, Jorge López de Herrera, 1649, fol. 50v.

69 *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana, por Sermones*. Lima, Antonio Ricardo, 1585. Reproducido en Durán. *Op. cit.*, pp. 601-741.

70 *Tercero Cathecismo*. *Op. cit.*, fol. 197r; Duran. *Op. cit.*, p. 733.

71 *Tercero Cathecismo*. *Op. cit.*, fol. 199v; Durán. *Op. cit.*, p. 734. El énfasis es nuestro.

72 Ramón Mujica Pinilla recupera la descripción hecha por Baltasar de Moncada de la pinacoteca de la nueva casa de ejercicios, en la cual una de ellas representa "una casa con muchas ventanas, algunas de las cuales tienen forma de ojos." El autor vincula el motivo con la estampa del jesuita Joannes David del libro *Veridicus Christianus*. Si bien este tipo de emblema da cuenta de la relación entre los sentidos, consideramos que no es posible establecer una relación directa en tanto no se ha demostrado aún la circulación de este texto en el Virreinato del Perú, ni el uso de sus imágenes para la creación de pinturas. Véase Ramón Mujica Pinilla. "El arte y los sermones", en AA.VV. *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 253-254 y figs. 30 y 31.

73 *Tercero Cathecismo*. *Op. cit.*, fols. 103v-104v; Durán. *Op. cit.*, p. 683.

A partir de 1610, como consecuencia de las denuncias de Francisco de Ávila acerca de la permanencia de ritos y costumbres pre-hispánicas en la zona de Huarochirí, se desarrollaron las grandes campañas contra la idolatría y con ellas una nueva elaboración de escritos. La meditación sobre las postrimerías y su reproducción plástica alcanzó en América una relevancia emblemática en la extirpación de las idolatrías. Fue así que los ciclos pictóricos sobre este tema fueron el conjuro ideal legitimado por el catecismo del Concilio de Lima. Un arte impregnado de miedo construyó un glosario provisto de un visualismo patético que pretendía conjurar las prácticas prehispánicas. El Padre de la Vega se refería a la eficacia de estas imágenes en América: "Ha habido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado en las paredes de esta capilla, y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios, que están allí dibujados, por sus especies y diferencias".[74]

En el marco de esta nueva política religiosa el arzobispo de Lima, Pedro de Villagómez, publica en 1649 su *Carta pastoral de exortacion e instruccion contra las idolatrias de los indios del arçobispado de Lima*, acompañada del sermonario del teólogo Fernando de Avendaño.[75] Es de destacar la impronta de la Compañía en estos textos dado que los jesuitas proporcionaron el principal empuje intelectual detrás de la extirpación de las idolatrías a través de las obras de Acosta y de Arriaga, cuyos escritos dominaron las visitas, no solo de comienzos del siglo XVII sino también aquellas iniciadas por Pedro de Villagómez y sus sucesores.[76] Consideramos que son estos textos de mediados del siglo XVII, dada su importante difusión y su cercanía en el plano temporal con las pinturas de Carabuco, los que podrían haber formado parte de las lecturas de Arellano y tenido mayor influencia en la configuración de este conjunto.

El texto de Villagómez se dirige a los visitadores y curas de pueblos de indios ya que presenta como objetivo servirles de guía al tiempo que advierte acerca de la importancia de estas visitas dada la perseverancia de las prácticas idolátricas entre los indígenas, refutando a aquellos que proponen su inutilidad por el establecimiento del cristianismo en las tierras del arzobispado. Si en escritos anteriores se había destacado la relación entre el infierno y la idolatría, la *Carta pastoral* asocia de manera inexorable estas prácticas al accionar del demonio: mientras que este es presentado como el autor de la idolatría, su extirpación es considerada un combate contra las fuerzas del mal y los visitadores, vicarios y curas de indios son equiparados a los apóstoles y proclamados guerreros de Dios.[77] Según Villagómez, los indios adoraban al demonio desde tiempos inmemoriales y aunque admite que "es cierto que andaban todas sus cosas de el, y dellos muy conformes, y pacificas, (...) era forçoso que aduviessen desordenadas, como se tiene noticia que lo andaban".[78] Por otra parte, el demonio los ha engañado con "grandissima facilidad" dado que, según el autor, los indigenas eran "rudos de entender, torpes en discurrir, y faltos de experiencia."

El arzobispo, que se basa en gran medida en el escrito de Arriaga al describir las prácticas idolátricas, enumera las causas principales por las cuales perduraría la idolatría entre los indígenas. Entre estos motivos se señala "la vista frequente e inevitable de las cosas en que suelen idolatrar los indios" dado que el sol, la luna, las estrellas, el trueno, los ríos, la tierra y los montes, entre otras cosas, no "se les puede quitar de delante de los ojos".[79] El sentido de la vista es aquí presentado nuevamente como la puerta de entrada del pecado.

74 Cita del Padre Antonio de la Vega, mencionada por Santiago Sebastián, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 1990, p. 210. En la nota aclaratoria, Sebastián cita el libro del P. de la Vega, *Historia del Colegio del Cuzco*. Lima, 1948, p. 43. La misma cita es mencionada por Ramón Mujica Pinilla, art. cit., p. 244. Este autor dice que las pinturas a las que hace referencia el P. de la Vega estaban en la iglesia de la Compañía de Jesús en Cusco, y "causaban un profundo impacto en los indios, que llegaban dispuestos a confesarse y aprender la doctrina cristiana".

75 Cf. Constantino Bayle. *El clero secular y la evangelización de América*. Madrid, Jura-San Lorenzo, 1950, pp. 265, 268 y 284 y Pedro Guibovich Pérez. "La carrera de un visitador de idolatrías en el siglo XVII: Fernando de Avendaño (1580-1655)", en Gabriela Ramos y Henrique Urbano (comps.). *Catolicismo y extirpación de idolatrías*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993, pp. 169-240.

76 Nicholas Griffiths. *La cruz y la serpiente*. Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 120.

77 Villagómez. *Op. cit.*, fols. 1r y 11r.

78 Ibidem, fol. 2r.

79 Ibidem, fol. 15r.

Mientras que la *Carta pastoral* se encontraba dirigida a los visitadores, los *Sermones de los misterios* de Fernando de Avendaño fueron pensados como herramienta de las visitas y escritos para una audiencia indígena.[80] El teólogo retoma los sermones del *Tercero Cathecismo* el cual cita, por momentos, de manera textual. Así, la descripción del infierno resulta idéntica a la de 1585 y se refuerza la idea del tormento de los sentidos siempre vivos, concepción que tuvo una fuerte difusión al encontrarse presente en estos dos sermonarios utilizados como guía para los religiosos del Virreinato.[81] La retórica de Avendaño se despliega para definir el averno en el sermón III, "Que no ay mas de un solo Dios":

> Mira hijo: infierno es un lugar debaxo de la tierra, que es la cárcel, que Dios hizo para castigar a los pecadores, allí han de padecer para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios, fin tener fin. Allí los han de atormentar los Demonios con fuego, que este fuego de acá parece pintado respeto del fuego del infierno. Desdichado del que va al infierno, mas le valiera no aver nacido. No tiemblas hombre de oyr esto? [82]

Como señaláramos, los textos de Villagómez y Avendaño fueron pensados para asistir a los visitadores en la lucha contra la idolatría. Mientras que el primero supedita estas prácticas a la acción del demonio, el segundo no parece postular claramente una condena a la idolatría. Sin embargo, al destacar aquellos pecados que conducen al infierno Avendaño señala:

> Quereis que os diga hijos, que camino va al cielo? El que guarda los Mandamientos de Dios, este camina el camino del cielo; pero el adúltero, el que esta amancebado, el ladrón, el que jura falso, el que levanta falso testimonio, el que tiene odio a su hermano, el que es borracho, el que minga a los hechizeros. Este camina el camino derecho para el infierno.[83]

Aun cuando no declara abiertamente una condena infernal para la idolatría, ciertas faltas mencionadas por el autor presentaban, desde el punto de vista de la Iglesia americana, una clara relación con estas prácticas. Sin duda, el trato con los hechiceros y el desinterés por el sacramento del matrimonio eran considerados indicios del mantenimiento de los cultos prehispánicos. Por otra parte, la mentira debía ser reprendida ya que constituía la vía de escape de los indígenas a los arduos interrogatorios a los que eran sometidos en busca de huacas, hechiceros y otras actividades que debían ser erradicadas. En cuanto a la embriaguez, es de destacar que Villagómez la señalaba como la tercera causa que mantenía a los indios dentro de la idolatría.[84]

La insistencia en ubicar a los idólatras en el infierno estaría dando cuenta del papel desempeñado por los textos y las imágenes que refieren a los tormentos eternos como herramienta de control de la población indígena en general y de las prácticas idolátricas en particular. Nuevamente, el friso de Carabuco enseña el interés por plasmar esta idea en imágenes al presentar en el centro a dos mujeres brindando con *keros* con una figura demoníaca, figuras que funcionarían como síntesis de los pecados asociados a los ritos indígenas (fig. 13). Al apreciar estas imágenes guarda vigencia la advertencia de Fray Luis de Granada:

80 Cf. Pierre Duviols. *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México, UNAM. 1977, p. 346 y ss.

81 Fernando de Avendaño. *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*. Lima, Jorge López de Herrera, 1648, fols. 86r y 86v.

82 Ibídem, fol. 33r.

83 Ídem.

84 Villagómez. *Op. cit.*, fol. 14v. El autor señala: "...porque este vicio entorpece casi sin sentido, y á veces los priva totalmente; y entonces el Demonio por aquella presteza de darse á sentir, que avemos dicho, penetrando los cuerpos de los embriagados assi entorpecidos, (...) los puede persuadir, y persuade á las idolatrias..." Arriaga, entre otros autores, ya señalaba los males que se daban como consecuencia de las borracheras: "Pero en lo que an tenido mucho mayor descuido, y remisión, es en consentir, y disimular sus borracheras, y las juntas que hazen para ellas, especialmente en las mingas, que llaman para hazer sus chácaras o casas. Porque es cosa muy usada hazer todo lo que hazen por vía de comunidad. Y la unión de estas juntas es siempre el bever hasta caer, y de tal madre, de más de los incestos, strupos, y otras muchas torpezas, a procedido

...y mirando a todas partes te veas de todas cercado y atribulado, porque ni queda más tiempo de vida, ni hay más plazo de penitencia, y el curso de tus días es ya fenecido, y ni los amigos ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, antes las cosas que más amabas y preciabas te han de dar allí mayor tormento...[85]

3. La pena de los sentidos en el infierno de Carabuco

La prédica sobre los novísimos, y en particular acerca de los tormentos infernales, presentó libertades similares a aquellas que se observan en las representaciones plásticas sobre el tema. Las herramientas de la retórica, junto con un amplio y rico vocabulario, fueron aprovechadas al máximo con objeto de representar ante los oyentes las penas infernales. Estos discursos exhibieron esquemas que, como consecuencia de la permanencia e influjo de ciertos escritos, mantuvieron vigencia en Europa y América. Como hemos visto en los textos analizados, una de estas constantes fue el desarrollo de los tormentos a los sentidos.

Desde la *Guía de Pecadores* (1567) de Fray Luis de Granada, podemos inferir que la preocupación por el padecimiento de las penas del infierno, con el consiguiente antídoto para caer en ellas –la mortificación de los sentidos–, fue una consigna establecida para morigerar la expiación de los pecados:

Porque así como los malos, con todos sus miembros y sentidos ofendieron a Dios, y de todos hicieron armas para servir al pecado, así ordenará él que todos sean allí atormentados y que cada uno dellos pene con su propio tormento. Allí, pues, los ojos deshonestos y carnales serán atormentados con la visión horrible de los demonios; los oídos, con la confusión de las voces y gemidos que allí sonarán; las narices, con el hedor intolerable de aquel sucio lugar; el gusto, con rabiosísima hambre y sed; el tacto y todos los miembros del cuerpo, con frío y fuego incomparable; la imaginación padecerá con la aprehensión de los dolores presentes, la memoria con la recordación de los placeres pasados, el entendimiento con la consideración de los bienes perdidos y de los males advenideros.[86]

Estos castigos a los sentidos son descriptos con igual detalle por autores como Luis de la Puente y Juan Eusebio Nieremberg, quienes continúan fieles a los postulados ignacianos. En América, en los textos pensados para los indígenas como el *Tercero Cathecismo* o los *Sermones de los Misterios* de Fernando de Avendaño, las descripciones resultan más simples pero de igual manera se encuentran orientadas a detallar los tormentos a la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato.

Puesto que a través de los sentidos se peca, las amonestaciones sobre la exacerbación de los placeres y el llamado a la inhibición del pecado desde el púlpito, fueron moneda corriente dentro de esta "pastoral del miedo" que, como hemos visto, recurrió a la descripción minuciosa de las torturas destinadas a cada sentido. Pero al mismo tiempo que se postulaba un castigo a los mismos sentidos que podían proporcionar placeres mundanos en vida, se acudió a una escenificación que buscó estimular los sentidos de los fieles con el objeto de alcanzar una mayor comprensión y rememoración del mensaje. Así, la palabra fue acompañada de olores nauseabundos, ruidos de cadenas y de la visión de las almas condenadas en pinturas portátiles, o de grandes lienzos coloca-

siempre la idolatría en los siglos pasados". Arriaga. *Op. cit.*, p. 78.

85 Granada. *Op. cit*, capítulo VII. Parte I.

86 Ibidem, capítulo V. "De las Penas del Infierno", p. 18.

dos en las paredes del templo que desarrollaron con detalle la confusión y tormentos del averno.

Esta tangibilidad del "dolor del infierno" se plasmaba en las pinturas que siempre acompañaron los propósitos de la Iglesia, aunque en América adquieren preponderancia e independencia del discurso. Las artes visuales fueron en los territorios iberoamericanos, un instrumento teológico, espiritual y de predicación.[87] En esa representación mimética del dolor, el texto ya no actúa tanto como el lugar de la reformación moral y espiritual, sino que es el disparador de un cúmulo de imágenes que acuden a la memoria –el lugar donde se manifiesta el miedo–, representaciones buscadas intencionalmente por la letra sermonaria. De este modo, el espectáculo corporal que ofrece el infierno acompaña y a veces sobrepasa el texto que le dio origen.

En Carabuco, el dolor, la confusión y el miedo son representados con terrorífico detalle. Aun cuando resulta posible identificar las representaciones de las penas sufridas por aquellos que cometieron los diferentes pecados capitales –imágenes que resultan constantes en la iconografía sobre el infierno– las escenas que se entremezclan en Carabuco nos permiten descubrir las mismas torturas a los sentidos descriptas por los textos europeos y los sermones americanos.[88] En primer lugar, el tacto pareciera tener supremacía en la representación. Como describe Nieremberg, "El tacto, asi como es el sentido mas estendido de todos, asi será el mas atormentado con aquel fuego abrasador...".[89] La contigüidad con los demonios y los atormentados se propone como una constante, junto con el ardor de las llamas eternas, pero en particular encontramos que los demonios pisan, tiran, empujan y comen el cuerpo de los condenados.

En cuanto al oído, de la Puente indicaba que "El oído estará siempre oyendo blasfemias contra Dios, maldiciones y palabras injuriosísimas, y otros sonidos asperísimos...".[90] Al observar el *Infierno* de Carabuco, resulta claro que no se trata de una imagen silenciosa ya que no podemos más que imaginar los sonidos que acompañan los tormentos. Los gritos de los condenados se contraponen a las carcajadas que parecen escapar de las sonrisas de los demonios, mientras que suenan trompetas infernales de las que los condenados buscan escapar tapando sus oídos y resuenan las cadenas que los sujetan (fig. 16).

Aun cuando la tortura al olfato encuentra grandes dificultades para ser plasmada en una representación plástica es posible imaginar en esta pintura, al igual que con los sonidos del infierno, el modo en que "El olfato estará oliendo cosas hediondas, como piedra azufre, y sobre todo, el abominable hedor que saldrá de los cuerpos de los condenados y del suyo mismo".[91] Los vapores pestilentes son representados como hálitos que surgen de la boca y nariz de los demonios y en particular del Leviatán, que engulle a una gran cantidad de hombres y mujeres.

Tanto para el *Tercero Cathecismo* como para Avendaño, en el infierno "se gusta perpetua y amarguísima hiel",[92] mientras que para de la Puente, la saciedad del Paraíso se contrapone a "un hambre canina y una sed rabiosa" que sufrirán los condenados.[93] El sentido del gusto se encuentra asociado al pecado de la gula y su castigo puede ser representado con la imagen de un condenado al cual lo obligan a ingerir líquidos ardientes que, en ocasiones, toman el aspecto de metales fundidos. Esta escena, que se encuentra presente en el *Infierno* de Carabuco, podría haber servido para acompañar la descripción de la tortura del gusto (fig. 17).

Por último, consideremos la tortura de la vista. Así como la visión de la Gloria divina es presentada como el premio por excelencia para los bienaventurados, la visión de los demonios y los

87 Cf. el trabajo de Celina Lértora Mendoza sobre la categorización que utiliza para el sermón y que aquí se aplica para las pinturas. En Lértora. *Op. cit.*, pp. 366-367.

88 Para la identificación de las penas a los pecados capitales en esta pintura véase el texto del catálogo *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*. Editado por la Dirección General de Patrimonio Cultural, Centro Nacional de Conservación y Restauración. La Paz, Bolivia, 2003.

89 Juan Eusebio Nieremberg. *De la Diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños*. Amberes. Ed. Geronymo Verdussen. 1684.

90 De la Puente. *Op. cit.*, p. 196.

91 Ídem.

92 *Tercero Cathecismo*. *Op. cit.*, fol. 199v; Durán. *Op. cit.*, p. 734; Avendaño. *Op. cit.*, fols. 86r y 86v.

93 De la Puente. *Op.cit.*, pp. 194-195.

castigos ejecutados sobre los hombres, constituiría una tortura clave del infierno. Mientras que el jesuita Segneri propone que la vista queda anulada en el averno para mayor confusión y desconcierto, la mayoría de los textos analizados coinciden en el espantoso aspecto de los demonios y de las torturas.[94] Mientras que los demás sentidos presentan alusiones construidas a partir de convenciones visuales, la tortura de la vista nos ubica, como espectadores, en el mismo lugar que los condenados, sufriendo la visión de estas imágenes que, debido a su atrocidad, quedarán grabadas en la memoria del espectador. Las imágenes o dispositivos plásticos, en la denominación de Baschet, son la materia prima con la cual el ser humano elabora el sentido de la imagen.[95] Si trasladamos lo que vemos con la mente y escuchamos con el oído, la imagen pictórica no podrá reducirse en palabras, puesto que, cualquier interpretación verbal sería insuficiente, por cuanto imagen y palabra deberán conjugarse en perfecta asociación.

Sin duda, la predicación ligada a la difusión del cristianismo, tanto en Europa como en América, representó una auténtica puesta en escena dotada de elementos teatrales, que a lo largo de los siglos se fue modificando de acuerdo a los requerimientos doctrinales de cada territorio y de su auditorio. A lo largo de este capítulo, y sin pretender ser exhaustivos en nuestro análisis, hemos visto como la práctica sermonaria fue una herramienta eficaz, tanto para el clero seglar como regular, para dar a conocer el evangelio, la vida de los santos, la liturgia, los dogmas, la doctrina cristiana, inculcar valores morales, señalar los caminos de la salvación y enseñar los modos de combatir el pecado y alejar las tentaciones.

En América, la doctrina y la predicación adquieren nuevos usos, además de requerir de un conjunto de estrategias que pudieran atender a los mismos propósitos que el *ars praedicandi* de la Edad Media pero a la vez, que hicieran de este un método eficiente con el objetivo de hacer abjurar a los indígenas de sus inclinaciones idolátricas. Los predicadores no escatimaron recursos en estas cualidades cinestésicas y sus sermones adquirieron sonidos, olores y calores, para desencadenar asociaciones temáticas entre la letra sermonaria y las pinturas –como en el caso de Carabuco– en una lograda simbiosis.

El cura José Arellano, responsable de la tarea de advertir e inhibir el pecado y hacer sentir en carne propia la terribilidad del infierno, encontró en el tema del suplicio de los sentidos el campo oportuno para promover un discurso orientado tanto a la catequesis como al control efectivo de los indígenas de la parroquia de Carabuco. Asimismo, en tanto autor intelectual del conjunto, dio prueba para los visitadores y otros religiosos llegados a las orillas del Titicaca de su habilidad para construir un relato que trazara vínculos entre diferentes elementos de la representación. La imagen del *Infierno*, de la que tantos autores cristianos habían señalado su eficacia para la prédica, da cuenta de la mejor sincronización del pensamiento visual.

94 Segneri. *Op.cit.*, p. 230. A este respecto el autor propone: "Pondera ahora la desesperación de un pecador sepultado en este fuego, sin confiança de ver eternamente luz! (...) O pobre miserable, a quien una eternidad se le negará ver un rayo escaso de resplandor!"

95 Jérôme Baschet. *L'iconographie médiévale*. Paris, Gallimard, 2008, p. 160.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Joseph de. *Historia Natural y Moral de las Indias* (1589). México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

ANDEREGGEN, Ignacio. *Contemplación filosófica y contemplación mística: desde las grandes autoridades del siglo XIII a Dionisio Cartujano (siglo XV).* Buenos Aires, Educa, 2002.

ARRIAGA, Pablo José de. *La extirpación de la idolatría del Perú.* Lima, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., 1920.

AVENDAÑO, Fernando. *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca.* Lima, Jorge López de Herrera, 1649.

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale.* Gallimard, Paris, 2008.
— "Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?", *Revue Mabillon,* Nº 6, 1995, pp. 159-203.

BAYLE, Constantino. *El clero secular y la evangelización en América.* Madrid, Jura-San Lorenzo, 1950.

CALATAYUD, Pedro. SJ. *Doctrinas prácticas.* Madrid, 1761.

CAMPORESI, Piero. *L'enfer et le fantasme de l'hostie. Une théologie barroque.* Paris, Hachette, 1987.

CARTHUSIANUS, Dionysius. *De laude et commendatione vitae solitariae, en Doctoris Ecstatici D. Dionysii Cartusiani Opera Omnia un unum corpus digesta.* Edición de Monachorum Sacri Ordinis Cartusiensis, vol. XXXVIII, Typis Cartusiae S.M. de Pratis, Tornaci, 1909.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales.* La Paz, Viceministerio de Cultura, 2003

CHARTIER, Roger. *Las revoluciones de la cultura escrita, diálogo e intervenciones.* Barcelona, Gedisa, 2000.

CHINCHILLA PAWLING, Perla. *De la compositio Loci a la República de las letras: predicación jesuita en el siglo XVII novohispano.* México, Universidad Iberoamericana, 2004.

CLARAVAL, Bernardo Abad de. *Sermones,* Tomo 1. Buenos Aires, Poblet, 1947.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo. De las opiniones que tuvieron éstos indios en lo que toca a las animas y otra vida después de esto*, t. 2. Madrid, BAE, 1964.

DE GRANADA, Luis (O.P.). *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla.* (Primera edición 1567). Publicación virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Obras completas, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 536-1081.

DE LA PUENTE, Luis. *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe con la práctica de la oración mental sobre ellos* (1605), Tomo I. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944.
— *Meditaciones Espirituales*, Tomo V. Madrid, Edición Apostolado de la Prensa S.A., 1929.

DURÁN, Juan Guillermo. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*, 2 vol. Buenos Aires, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1990.

DUVIOLS, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México, UNAM, 1977.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos. *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA, 2003.

FABRE, Pierre-Antoine. *Ignace de Loyola, le lieu de l'image.* Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

GARCÍA, Gregorio. *Predicación del evangelio en el nuevo mundo, viniendo los apóstoles.* Baeça, Pedro de la Cuesta, 1625.

GARCÍA HERRERO, Gregorio. "Notas sobre el papel del *Prognosticum Futuri Saeculi* de Julián de Toledo en la evolución del la idea medieval del Purgatorio", en *Antigüedad cristiana* (Murcia), XXIII, 2006, pp. 503-513.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. "La carrera de un visitador de idolatrías en el siglo XVII: Fernando de Avendaño (1580?-1655)", en Gabriela Ramos y Henrique Urbano (comps.). *Catolicismo y extirpación de idolatrías.* Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1997, pp. 169-240.

GRIFFITHS, Nicholas. *La cruz y la serpiente.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

HARRIS, Olivia Y BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse. "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en Xavier Albó Corrons (comp.). *Raíces de América: el mundo aymara.* Madrid, Alianza, 1988, pp. 217-281.

HILLGARTH, Jocelyn. "El Prognosticum Futuri Saeculi de san Julián de Toledo", *Analecta Sacra Tarraconensia,* 30, Barcelona, 1957, pp. 11-126.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media.* Madrid, Alianza, 2005.

LÉRTORA MENDOZA, Celina. "El cambio de perfiles pastorales a través de las bibliotecas religiosas", *Anuario de Historia de la Iglesia,* Nº 14, 2005, pp. 365-378.

MAC CORMACK, Sabine. "The Heart has its Reasons: Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru", *Hispanic American Historical Review,* Nº 65, 1985.

MINOIS, George. *Historia de los infiernos.* Barcelona, Paidós, 2005.

MORÁN, Manuel y GALLEGO, Andrés. "El predicador", en Rosario Villari, (ed.). *El hombre barroco.* Madrid, Alianza, 1992.

MUJICA PINILLA, Ramón. "El arte y los sermones", en AA.VV. *El Barroco Peruano.* Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 218-313.

NIEREMBERG, Juan Eusebio. *De la Diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos.* Amberes, Geronymo Verdussen, 1684.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan de. *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos.* Madrid, María Quiñones, 1661.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico.* Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.

SEGNERI, Paolo. *El Cura Instruido.* Madrid, s/d, 1726.
— "El infierno abierto para que halle el cristiano cerrado. Apéndice de un discurso póstumo", en *Maná del Alma.* Barcelona, Juan Piferrer, 1724.

TERRONES DEL CAÑO, Francisco. *Instrucción de predicadores.* Granada, Bartolomé Lorençana, 1617.

VILLAGÓMEZ, Pedro de. *Carta pastoral de exhortacion e instruccion contra las idolatrias de los indios del Arzobispado de Lima.* Lima, Jorge López de Herrera, 1649.

Capítulo 3

EL APÓSTOL SOY YO: JOSÉ DE ARELLANO Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CRUZ DE CARABUCO

Gustavo Tudisco y Diego Guerra

... cosa maravillosa como lo que el hombre mucho desea y asienta una vez con firmeza en su imaginación, todo lo que oye y ve, ser en su favor a cada paso se le antoja.
Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia*[1]

Las nociones escatológicas de premio y castigo desplegadas en los cuadros de postrimerías de la iglesia de Carabuco se entrelazan con una visión providencialista de la historia terrenal, que sostiene un relato de ofensas sufridas por los primeros evangelizadores de América a manos de los indios, y el justo castigo de estos –en *esta* vida– por la Iglesia y la Corona española.

Dicho relato se desarrolla a lo largo del registro inferior de las cuatro pinturas, en una serie de 30 tondos donde se representa –en palabras del comitente– "los Portentos que a obrado esta Sancta Reliquia"; es decir, los milagros atribuidos a la antigua cruz de madera que se venera en esta iglesia desde tiempos coloniales, y de la que se conserva una parte –la mitad– en la Catedral de Sucre, amén de una probable multitud de astillas según sugiere el mismo relato de los tondos. Ya fuera elaborada en los Andes o traída desde otra parte, la importancia de la Cruz radica, no solo en su carácter milagroso –sostenido por toda una tradición de relatos que los tondos ilustran– sino también en el hecho de haber sido dejada allí por un apóstol de Cristo que pasara por la región en tiempos precolombinos, en un recorrido azaroso del que los tondos se ocupan en su primera parte.

La serie, numerada, se inicia en el cuadro de la *Gloria*, a la izquierda del altar, y hace un recorrido en zigzag continuando en el *Purgatorio* ubicado enfrente, luego en el *Juicio* y finalmente en el *Infierno*. Los tondos presentan un formato seriado que unifica el conjunto: rodeados por una orla de flores y compositivamente muy similares, sus episodios se desarrollan en un escenario repetido, determinado mayoritariamente por el lago Titicaca, el cerro de Quilima y el pueblo de Carabuco. La mitad inferior de cada uno aloja un texto que explica el episodio representado arriba (fig. 19).

Bajo la *Gloria* y el *Purgatorio* (figs. 3 y 4) se desarrolla la primera parte de la historia relatando los avatares sufridos por quien dejara la cruz: un anónimo discípulo de Cristo, que habría visitado la región en época prehispánica, y que difícilmente sea otro que San Bartolomé o Santo Tomás; apóstoles, ambos, alternativamente presentes en un extenso *corpus* de relatos sobre una supuesta

1 Bartolome de Las Casas. *Apologetica historia* - Tomo III. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles. 1958, p. 44.

evangelización de América, anterior a la desarrollada por los españoles. De todos esos relatos, se ha demostrado hace tiempo[2] que la fuente última de este programa iconográfico fue la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada por el agustino Alonso Ramos Gavilán en 1621. En efecto, aunque las primeras menciones del misterioso santo aparecieron durante los años tempranos de la exploración y conquista de América y se continuaron en otros autores del siglo XVII como fray Antonio de la Calancha –fuente que el último tondo menciona–, el texto de Ramos Gavilán se destaca por fijar una suerte de versión canónica del paso del santo por los Andes.

Al igual que en este texto, en la narración escrita de los tondos no se especifica el nombre del apóstol, aunque la mención de su apresamiento en el paraje "que hoy llaman de San Bartolomé" (Tondo 7) podría interpretarse –como se ha hecho[3]– como una definición de identidad. Por otra parte, la imagen que inicia el relato (Tondo 1, fig. 19) mostrando la llegada del Apóstol a Carabuco y su primera predicación ante un grupo de indígenas, nos remite a la tradición iconográfica del Sermón de la Montaña y al carácter de *alter Christus* o mellizo de Jesús, que la tradición cristiana atribuyó a Tomás, y que se vuelve explícita en otros ejemplos americanos posteriores como el cuadro mexicano de la *Predicación de Santo Tomás en Tlaxcala*,[4] del que hablaremos más adelante.

Así, los tondos mantienen una ambigüedad que es característica de todos los testimonios que sugieren o afirman la presencia de un discípulo de Cristo en América, y cuya identidad (o mejor dicho, la pregunta por la misma) ha hecho correr tanta tinta en tiempos coloniales como en la actualidad.[5] No es nuestra intención abrir nuevamente esta discusión, pero sí partir de ella para intentar comprender algunos aspectos de la historia representada y escrita en los tondos de Carabuco. De hecho el trabajo más completo y reciente, el de Thérèse Bouysse-Cassagne, demuestra que esta ambigüedad es precisamente el producto de una hábil política de construcción hagiográfica que tomó elementos de ambos santos entremezclándolos con los de otras figuras, desde Empédocles y Moisés hasta divinidades precolombinas como Viracocha y Tunupa.[6] Construcción que, además de servir a los fines específicos de la evangelización, también fue utilizada para justificar la existencia de una Iglesia americana, anterior a la Corona española y por lo tanto independiente de esta,[7] así como la inserción del continente "descubierto" y su evangelización, en el plan divino.[8]

1. El predicador errante

Si las relecturas, apropiaciones y sustituciones de cultos indígenas fueron una parte sustancial de las políticas evangelizadoras desplegadas en territorio americano,[9] el tema del apóstol de Cristo en América ha sido relatado, no solo en numerosas crónicas andinas de los siglos XVI y XVII[10] sino también en relatos que desde muy temprana fecha ubican su presencia en espacios tan diversos como Mesoamérica, el Brasil y Paraguay. Todo ello lo transforma en una suerte de predicador errante de largo aliento, que tras dejar su huella en todos estos sitios –pisadas en rocas, cruces y hasta "ídolos" que parecían representarlo– desapareció por el mar sin que se lo volviera a ver;[11] y dejando, como consecuencia de su predicación –más o menos exitosa según el lugar– y de sus milagros, una serie igualmente diversa de cultos "sincréticos" a personajes como Quetzalcóatl en México, Pay Zumé en Brasil, o Tunupa y Viracocha en Perú.

2 Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980, pp. 43-46.

3 Ibidem, p. 41 y Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Vol. 1. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992, p.174.

4 Jaime Cuadriello. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004.

5 Thérèse Bouysse-Cassagne. "De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos", en Thérèse Bouysse-Cassagne (comp.). *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997. Enrique de Gandía. *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929. Henrique Urbano y Ana Sánchez (eds.). *Antigüedades del Perú*. Madrid, Historia 16, 1992.

6 Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*

7 "La leyenda de Santo Tomás en América tomó mucho vuelo y fue discutida desde antiguo (...) porque la evangelización del Continente Americano por uno de los Apóstoles daba sobre el Nuevo Mundo mayores derechos al Papa que al Rey de

Las primeras referencias concretas aparecen ya a principios del siglo XVI, en una publicación alemana de 1514 titulada *Copia der Newen Zeytung ausz Prasillg Landt*,[12] donde "Notamse nesta gente reminiscencias de S. Thomé".[13] Y serán más tarde, precisamente, los jesuitas del Brasil (*Prasillg*) los que desarrollen un modelo hagiográfico que se extenderá a otras regiones de América, con "pruebas" que se repetirán en los más diversos escenarios, como las pisadas grabadas en rocas –atributo de Cristo y Santo Tomás– o el milagro, de tinte mosaico, de dividir el agua sin mojarse.[14] Además de otros elementos que probarían un "cristianismo de origen" de los indígenas como las cruces que Bartolomé de las Casas observa por todo Yucatán,[15] o las evidencias de un monoteísmo, "natural" o inducido, que Calancha encuentra en los últimos Incas:

> ... o porque algunos reyes Ingas sabian por tradiciones haber predicado en este reino un Apóstol (...) enseñándoles que Dios era uno solo y sumamente sabio, o llevado de la razón natural, determinó el Inga Guayna Capaz (contemporáneo de los primeros españoles), después de haber seguido los pasos bárbaros de sus antepasados de cambiar todos los dioses de sus antiguos por la adoración de un Dios solo, publicando ser ridículo el haber muchos dioses.[16]

España". Enrique de Gandía. *Op. cit.*, p. 240.

8 "De una adaptación tardía de su modelo providencialista [el de Joaquin de Fiore] nació la identificación de las nuevas tierras descubiertas con el Paraiso Terrenal, temática utilizada en el siglo XVII como un argumento de reivindicación criollista". Ramón Mujica Pinilla. "El arte y los sermones", en Ramón Mujica Pinilla, *et al. El Barroco Peruano*. Lima. Banco de Crédito BCP, 2002, p. 221.Ver Agustina Rodriguez Romero. *Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú. Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento, siglos XVII-XVIII*. Tesis de Doctorado en Teoria e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 2008.

9 Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*

10 En los Andes, la serie comienza con Gonzalo Fernández de Oviedo en 1533, y se continúa, entre otros, con Pedro Cieza de León (*Chrónica del Perú*, Partes Primera y Tercera, 1550 y 1553), Pedro Sarmiento de Gamboa (*Historia de los incas*, 1572), Felipe Guaman Poma de Ayala (*Nueva corónica y buen gobierno*, 1609), Juan de Santa Cruz Pachacuti (*Relación de antigüedades deste reino del Pirú*, 1613), Alonso Ramos Gavilán (*Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, 1621), Antonio de la Calancha y Bernardo de Torres (*Chronica moralizada del Orden de San Agustin en el Perú*, 1638 y 1653) y la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, de autor y fecha desconocidos.

11 A excepción de Alonso Ramos Gavilán que plantea, como veremos más adelante, el martirio y entierro del santo en la región andina, todas las fuentes coinciden en que no fue América el último destino del apóstol, por cuanto su tumba en cualquier caso está localizada en otra parte: Edessa en el caso de Santo Tomás, y Lipari en el caso de San Bartolomé. Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, y Santiago de La Vorágine. *La Leyenda Dorada* - Tomo 1. Madrid, Alianza, 1987, p. 52.

12 Bouysse-Cassagne la da como "impresa en Augsburg", en tanto Henrique Urbano, remitiéndose a una cita de Vargas Ugarte, la menciona como "neerlandesa" y de 1508, con un título ligeramente diferente (*New zeytung auss bressillg landt*), y Enrique de Gandía, por último, la cita como *Zeytung auss Pressilig Landt*; las diferencias pueden deberse a errores de transcripción o a que la obra haya sido reeditada. Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 164; Enrique de Gandía. *Op. cit.*, p. 236; Henrique Urbano y Ana Sánchez (Eds.). *Op. cit.*, p. 140.

13 Enrique de Gandía. *Op. cit.*, p. 236.

14 Las pisadas fueron "descubiertas" por el jesuita Nobrega (según cartas de 1549 y 1550) quien funde al santo, fonética mediante, con Pay Zumé. En cuanto a la división del agua, Bouysse-Cassagne relaciona estos milagros con una segunda lectura etimológica del nombre Tomás, como "abismo de profundísimas aguas" y "división". Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 164 y ss.

15 La *Apologética historia* se refiere también a Santo Tomás y San Bartolomé como posibles predicadores; Las Casas también creía ver equivalencias precolombinas de la Trinidad, además del culto a un dios yucateco, Bacab, nacido de una virgen. Ana Sánchez. "Introducción", en Henrique Urbano y Ana Sánchez (eds.). *Op. cit.*, p. 140.

16 Antonio de La Calancha y Bernardo de Torres. *Crónicas agustinianas del Perú I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto "Enrique Florez", 1972, pp. 135-136.

Más allá de justificar el origen de una reliquia en particular, el tema de la presencia de un apóstol de Cristo que hubiera evangelizado el continente americano tenía varias implicancias.

Desde el punto de vista teológico, formaba parte de los argumentos con que se justificaba que el "nuevo" continente estuviera presente en el plan divino a pesar de no mencionarlo las Escrituras. Las mismas ideas providencialistas que atribuían un linaje común a indígenas y europeos[17] –el de Adán y el de Noé, puesto que el Diluvio había sido universal– o identificaban a América con el Paraíso Terrenal, daban por sentado que el cumplimiento del mandato de Cristo a sus apóstoles, "id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la Creación" (Marcos 16,15), forzosamente había incluido el Nuevo Mundo. En esa línea se ubica también el texto de Ramos Gavilán, cuyo Capítulo VII se dedica completo al tema:

> ... no pondria yo en duda que passase en estas partes alguno de los Dicípulos del Maestro de la vida, pues todas las del orbe gozaron deste bien (...). La doctrina Evangélica se compara [en Isaias y Moisés] a la nube, que riega la tierra. (...) los Santos Apóstoles fueron nubes que se començaron a levantar del mar de Galilea (...). En toda la redondez de la tierra, y en los últimos fines, y términos della, se oyeron sus palabras.[18]

Aunque Ramos Gavilán no describe al apóstol con tanto detalle como otras fuentes,[19] deja claro su origen exótico al presentarlo como

> ... un hombre nuevo, y jamás otra vez visto, el qual hazia grandes milagros, y maravillas, por lo qual le pusieron por nombre (...) Tunupa, que es lo mismo, que dezir gran Sabio (...) un hombre blanco, y çarço...[20]

Las fuentes son tan ambiguas en la identificación del apóstol –nunca se aclara si es Tomás, Bartolomé u otro– como en el final de sus andanzas por los Andes, última estación de un recorrido americano que había pasado por México, Brasil y Paraguay,[21] y que necesariamente debía perderse por el mar para no contradecir la presencia de sus sepulcros fuera de América (San Bartolomé en Lipari y Santo Tomás en Edesa).[22] Como adelantamos al principio, Bouysse-Cassagne propone a partir de un atento examen de fuentes andinas y europeas, que la figura mítica de Tunupa –tradicionalmente presentada como una devoción prehispánica que fue "apropiada" por la evangelización, para producir un culto sincrético con Santo Tomás o San Bartolomé– forma parte en realidad de una más amplia construcción hagiográfica que sintetizó elementos de ambos apóstoles con otros tomados de personajes europeos y andinos como Empédocles, Moisés, Tunupa y Viracocha. Es así como

17 Ana Sanchez. *Op. cit.*, p. 140. Ver asimismo la nota N° 8 en referencia a Mujica Pinilla.

18 Alonso Ramos Gavilán. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima, Ignacio P., 1988. pp. 53-54.

19 Menos escueto, Santa Cruz Pachacuti lo presenta en una descripción acorde con el promedio de las fuentes escritas: "un hombre barbudo, mediano de cuerpo y con cabellos largos y con camissas algo largas. Y dizen que era ya hombre passado mas que de moço que trayeva las canas, y era flaco, el qual andaba con su bordon (...). ¿Pues no era este hombre el glorioso apóstol Sancto Thomas?". Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. "Relación de antigüedades deste reino del Perú", en Henrique Urbano y Ana Sánchez (eds.). *Op. cit.*, p. 180. La descripción se ajusta a su vez a la de ciertos "ídolos" precolombinos que lo representarían y que habrían sido destruidos luego por las campañas de extirpación: "[en] el templo del gran *Illa Tecce Viracocha* que está en el Cuzco y agora es la iglesia catedral, (...) en aquel altar habia un idolo de piedra, marmol de la estatua de un hombre, y los cabellos, rostro y ropaje y calzado al mismo modo como pintan a Sant Bartolomé apóstol. Este idolo fue despues hecho pedazos en los Canchis (a donde los gentiles lo habian escondido) por un español visitador y corregidor de aquel distrito". Anónimo, "Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú", en Henrique Urbano y Ana Sánchez (eds.). *Op. cit.*, p. 58.

20 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, pp. 56-59.

21 Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 164 y ss.

22 "En el ámbito del Desaguadero le será ofrecida al Santo muerto la posibilidad de proseguir un crucero empezado en el Mediterráneo. [Según] Sarmiento de Gamboa (1572), Santa Cruz Pachacuti (1613), [y] Ramos Gavilán (1621) (...) Tunupa murió martirizado y su cadaver fue entregado a las

...gran parte del marco constitutivo del mal llamado mito andino de Tunupa es en realidad *una producción hagiográfica*, que viene en parte repetida desde que los portugueses estuvieron en la India, procediendo por alegorías y glosis sucesivas y en que los nombres de los héroes contribuyen a dar origen a leyendas o a revitalizar episodios bíblicos que se adaptan al medio ambiente y a la realidad religiosa local. Es decir que lo que hasta ahora se venía considerando como un genuino producto andino prehispánico, en razón del corte arcaico de las fuentes, y de una inscripción perfecta en el paisaje del Collao, es sin duda alguna andino, pero cristiano y colonial, y si un mito andino prehispánico del eje acuático existió *no se lo puede deducir mecánicamente de tales fuentes*.[23]

Así, el santo será indistintamente nombrado en las fuentes como Tunupa (Tonapa, Tonopa, Taapac, Taguapica Viracocha, entre muchos otros) o con referencias vagas a su carácter apostólico como el "Dicípulo de Christo" cuyo nombre a veces se sugiere, pero casi nunca se da como cierto. A veces esto permite incluso francas rupturas con la tradición cristiana: así, por ejemplo, cuando Sarmiento de Gamboa sugiere que el santo (en realidad Tunupa) fue martirizado en América, contradiciendo a Santiago de La Vorágine quien ubica el martirio de ambos apóstoles en la India.[24] La fuente de nuestros fondos, Ramos Gavilán, dice lo mismo y agrega que el cuerpo del apóstol –ni desollado como Bartolomé ni alanceado como Tomás, sino empalado– permanece en la región, en una cueva subterránea "en una isleta, que el Desaguadero haze vezina a la costa de Chile" donde crece todos los años una "muy fresca y verde Palma".[25]

2. El apóstol frustrado

La justificación providencialista de un origen compartido entre indios y españoles también implicaba, en un terreno más directamente político, la legitimación del sojuzgamiento de los naturales como un castigo divino a quienes habiendo conocido el evangelio lo habían rechazado. Y, como señala Mujica Pinilla, "si se demostraba que el indio ya estaba evangelizado, no se requería de extirpadores de idolatrías, sino de inquisidores de herejías".[26] Más allá de que la forma más extrema de este rechazo (el martirio) solo aparece en algunas de nuestras fuentes –y en los fondos el santo escapa ileso–, lo cierto es que en *todos* los relatos de nuestro apóstol americano se respira un aire de continuo fracaso en lo que respecta al resultado de sus prédicas; especialmente si tenemos en cuenta que el motivo predominante para el martirio de casi todos los propaladores de la fe cristiana, de los apóstoles en adelante, fue precisamente el miedo despertado en reyes y señores paganos por su eficacia: el poder demostrado en echar demonios y curar enfermos, o bien el éxito medible en cantidad de conversiones. El desempeño de nuestro enviado a América, en cambio, se destaca en las fuentes por el escaso éxito de su prédica y las tribulaciones que ello le produce: "... vista la mucha mies, los pocos obreros, y el menos fruto que hazía, traería quebrantadíssimo el corazón (...)".[27]

El ciclo de Tunupa-Bartolomé-Tomás se presenta, así, como una sucesión de episodios donde el santo llega a un pueblo, muchas veces en ocasión de festividades paganas, y pronuncia discursos que en general son mal recibidos. Así en Santa Cruz Pachacuti:

aguas del lago Titicaca y del Desaguadero como Bartolomé". Bouysse- Thérèse Cassagne. *Op. cit.*, p. 171, aunque cabe hacer una corrección: en el texto de Santa Cruz Pachacuti, Tunupa había sido apresado para martirizarlo pero "después de aberse ya librado de las manos de aquellos bárbaros (...) [y tras predicar en Tiahuanaco] pasó siguiendo al río de Chacamarca hasta topar en la mar. Entiendo que pasó por el estrecho hacia otra mar". Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Op. cit.*, p. 183.

23 Thérèse Bouysse-Cassagne, *Op. cit.*, p. 169, subrayado original.

24 Santiago de La Vorágine. *Op. cit.*, pp. 46-52; y *La Leyenda Dorada* - Tomo 2. Madrid, Alianza, 1995, pp. 523-531.

25 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 62. Bouysse-Cassagne señala que la palma, un árbol poco altiplánico, es uno de los cuatro árboles (junto con el ciprés, el olivo y el cedro) cuyas esencias conforman la madera de la cruz de Cristo, y que todos ellos son de madera aromática e imputrescible. Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 181.

26 Ramón Mujica Pinilla. *Op. cit.*, pp. 224- 225.

27 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 57.

Los yndios de aquel tiempo dizen que suelen burlar deziendo: tan parlero hombre que los predicaua siempre no fueron oydos porque los naturales de aquel tiempo no hezieron caudal ni casso del hombre.[28]

... por el [cacique] *Apotampo* fueron oydos sus razonamientos con amor y los yndios del sujetos los oyeron mala ganas.[29]

... comenzó a predicar en un pueblo en donde abía gran fiesta y banquetes de unas bodas, en donde los yndios de aquel pueblo sin acer caso de las meditaciones del Tunapa...[30]

... un pueblo llamado Tiyaguanaço (...) adonde el dicho Tonapa, a la despedida, lo an llegado a predicarles como solian hazer, el qual no fueron oydos.[31]

Resulta llamativo que el único que le presta atención según este cronista sea el cacique Apotampo, a quien Tunupa deja "un palo de su bordón" de oro y con la Ley grabada, que será un atributo de poder de su hijo Manco Capac, fundador del Tawantinsuyo: así el orden incaico –un Estado teocrático organizado sobre un culto solar que los españoles entendieron como una forma primitiva de monoteísmo– también es, en última instancia, obra de Dios, malgrado la poca eficacia de su enviado. Ramos Gavilán presenta un panorama igualmente desalentador:

Por estas causas le vinieron a aborrecer, teniendo en poco su dotrina...[32]

... perseveró en su predicación, y ásperas reprehensiones, con las quales los Indios se irritaron de suerte, que le empalaron cruelmente...[33]

Y visto el poco fruto que con esta verdad hazia, y la dura obstinación en que se estaban, determinó echar por otro rumbo.[34]

Si confrontamos estos relatos con los episodios correspondientes al apóstol en la serie de tondos, no resulta extraño que en casi todos aparezca, o bien sufriendo alguna forma de intento de martirio o exterminio, o bien ante la conjuración del diablo y sus "echiseros", a sus espaldas. Tras su llegada y predicación en el primer tondo, y mientras coloca la cruz en el cerro en el Tondo 2, el diablo convence a los indios de que "quemasen la Sancta Cruz, y matasen al santo" bajo pena de privarlos de sus oráculos. La orden es cumplida ya en el tondo siguiente, el 3 (fig. 20), donde los nativos aprovechan la siesta del santo sobre un montón de paja (destinada al techo de la capilla que estaba construyendo) para prenderle fuego, de lo cual sale milagrosamente ileso. De vuelta del pueblo de Sica Sica donde transcurre este episodio, el Tondo 4 (fig. 21) lo muestra bajo un "ñublado espeso de Rayos y Truenos" enviado por el Demonio para matarlo, y que el apóstol detiene con la oración. El Tondo 6 muestra de nuevo la asamblea del Demonio y sus conjurados a quienes ordena que "le prendiesen y maltratassen, como lo hisieron" en los tondos siguientes. En el séptimo (fig. 23) el apóstol ya capturado es azotado "cruelissimamente" junto a su ermita, mientras sus escasos compañeros son martirizados. Tras la tortura, en el Tondo 8 los naturales intentan ahogarlo colocándolo, atado de pies y manos, en una balsa que arrojan a la deriva en el lago Titicaca. Sin embargo, en el noveno tondo la salvación milagrosa –y es notable cómo sus milagros en la región son ante todo *defensivos*– llega una vez más, por medio de la Virgen que

28 Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Op. cit.*, p. 180.

29 Ibidem.

30 Ibidem, p. 181.

31 Ibidem, p. 183.

32 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 78.

33 Ibidem, p. 60.

34 Ibidem, p. 59.

desciende del cielo y desata las ligaduras del santo, guiando su balsa hasta perderse de vista en el Desaguadero (fig. 24).

Es decir que siete de nueve tondos están destinados a exhibir las agresiones sufridas por el enviado de Cristo a manos de los nativos. Por contraste, solo en dos parecen dejarlo en paz: uno de ellos es el Tondo 5 (fig. 22), donde, si bien desaparece la figura amenazante del demonio –recurrente instigador de las fechorías que le inflingen unos indios incapaces de decidir por su cuenta– tampoco vemos seguidores; solo los pájaros –ángeles según Ramos Gavilán[35]– acompañan al apóstol en el retiro seguro pero solitario de su ermita.

La otra escena exenta de violencia es la del único tondo en que lo vemos como un predicador exitoso: el primero, donde vemos la llegada del santo a Carabuco (fig. 19), acompañado de 5 discípulos –¿de Sica Sica?[36]– y dirigiéndose a un grupo de indígenas que lo escucha con unánime atención, abandonando la "gran borrachera" en la que estaban. El apóstol predica abrazado a su cruz, signo crístico relacionado con Santo Tomás –mellizo de Cristo– y legado más eficaz de su paso por este pueblo, mientras el demonio escapa hacia otro costado aunque sin abandonar la escena.

Ahora bien, para entender el alcance real de este éxito momentáneo puede ser útil contrastar esta imagen con la que nos ofrece un ámbito americano bien diferente, especialmente a los ojos de españoles y criollos: nos referimos al México de fines del siglo XVIII y su visión de la predicación precolombina, ilustrada en la *Predicación de Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la devoción a la Santa Cruz*, pintada por el artista novohispano Juan Manuel Yllanes del Huerto en 1791.

3. La iconografía de la predicación

Dicho cuadro, que cuelga hoy en la basílica de Ocotlán, es copia de la que el mismo autor realizara en 1789 como parte de una serie hoy perdida, de cuatro grandes óleos[37] que le encargara don Faustinos Mazihcatzin, cura y cacique de la iglesia de San Simón Yehualtepec. Las cinco pinturas fueron detalladamente estudiadas por Jaime Cuadriello a raíz de la aparición, a mediados de la década de 1990, de un documento que reproduce a la acuarela la serie perdida, como parte de los pasos burocráticos seguidos por el cacique para obtener la autorización de colgar las obras.

En el óleo de Ocotlán (copia del tercero de la serie) se ve al apóstol –que esta vez, sin ambivalencias es Tomás– al centro de la escena, abrazando la cruz y predicando, de pie en la cima de un monte, ante un nutrido grupo de indígenas. La cédula que ocupa toda una franja interior del cuadro explicita el tema destacando, como se hacía en Carabuco, la importancia de la cruz como legado evangelizador dejado por el santo. Y, también al igual que en los Andes, la presencia del apóstol y sus huellas en el sistema de creencias de los indios se explican a través de la fusión con devociones precolombinas, en este caso Tláloc y Quetzalcóatl:

> Sabido es que el glorioso Apóstol Santo Tomás predicó en esta América septentrional; y heredada noticia entre los tlaxcaltecas que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedó por antigua tradición en estos adorar la Cruz, como vieron y admiraron los primeros españoles que al Reino vinieron,

35 Ibidem, p. 71.

36 Ibidem, pp. 76-78.

37 En el orden en que los plantea el manuscrito, son: *La aparición de Nuestra Señora de Ocotlán al indio Juan Diego*, *La aparición del Arcángel San Miguel del Milagro al indio Diego Lázaro*, *La predicación del apóstol Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la devoción a la Santa Cruz*, y *El martirio de los niños tlaxcaltecas Cristobalito, Antonio y Juan*. Según Cuadriello el óleo de la predicación es "tercero en la paginación del manuscrito pero primero en el orden de lectura, según su colocación en el ámbito parroquial", además, claro, de ser el más antiguo de los cuatro episodios pintados. Jaime Cuadriello, *Op. cit.*, p. 325. Las cuatro acuarelas y el óleo con la predicación, están reproducidos en dicha obra.

invocándola por el dios Tláloc, dios de la lluvia; y al santo apóstol llamaron en su alto metafórico idioma Quetzalcóatl, esto es, pájaro culebra, dando entender por el pájaro la velocidad con que de tierras tan extrañas había venido a las suyas; y por la culebra el prudente tiento de la Ley que iba predicando, la que por muy preciosa reputaron de las ricas plumas de pájaro Quetzali; que como tan galanes ellos aprecian el infinito y la primera iglesia que en Tlaxcallan hubo que dedicada al Señor Santo Tomás cuyas paredes hasta hoy existen año de 1791.[38]

Repitiendo mecanismos de apropiación que ya hemos mencionado, aquí se apela indirectamente al Evangelio para invocar las recomendaciones de Cristo a sus apóstoles en el sentido de ser "prudentes como la serpiente e inocentes como la paloma" (Mateo 10,16), así como argumentaciones metafórico-etimológicas –usar la etimología de la palabra y sus múltiples significados como prueba, como los jesuitas de Brasil con Tomé/Thomé/Zume– que Cuadriello señala como uno de los preferidos por los intelectuales del barroco: por ejemplo, la hermosura, ubicuidad y velocidad de desplazamiento que el pájaro quetzal tiene en común con la nueva fe.[39]

Pero la referencia a Quetzalcóatl agrega otro elemento, que se vuelve mucho más potente aquí que en los Andes: el del héroe civilizador precolombino que enseñó a los bárbaros las pautas básicas de un orden social y una religión "verdadera". Papel que como vimos equivale, en Santa Cruz Pachacuti, al de Tunupa cuando deja el cetro con la Ley en manos del linaje fundador del Tawantinsuyo. Pero mientras que, en Tunupa, este hecho fundante –destinado a legitimar a la nobleza incaica– es un episodio aislado en la vida de un predicador solitario al que por lo demás, nadie escuchaba y finalmente martirizaron, Quetzalcóatl fue en cambio un destacado rey-sacerdote de la mítica Tollan,[40] nombre con el que las fuentes aztecas de los siglos XIV y XV construyeron –sobre las glorias pasadas de Teotihuacan– un referente idealizado de cultura, civilización y arte en el que este personaje, luego deificado, tuvo un papel decisivo:

Quetzalcóatl reinaba en Tollan... Todo era abundancia y dicha...[41]

Y en su tiempo, descubrió él además
muy grandes riquezas,
jades, turquesas genuinas,
el metal precioso, amarillo y blanco,
el coral y los caracoles,
las plumas de quetzal (...)
toda suerte de cacao,
toda suerte de algodón.
Muy grande artista era el tolteca
en todas sus creaciones.[42]

[Quetzalcóatl] dicen que era justo y santo, que les enseñó una ley buena, aconsejándoles el vencimiento de las propias pasiones y apetitos, el odio al vicio y el amor a la virtud: les instituyó el ayuno de cuarenta dias, la mortificación y la penitencia con efusión de sangre, les dio a conocer la cruz, prometiéndoles por medio de aquella señal la serenidad en el aire [dominio de Quetzalcóatl], la lluvia necesaria [dominio de Tláloc] la conservación de sus poblaciones, la salud corporal y el socorro de todas sus necesidades.[43]

38 Ibidem, p. 326.

39 Ibidem, p. 327.

40 Miguel León-Portilla (ed.). *Cantos y crónicas del México Antiguo*. Madrid, Historia 16, 1986, pp. 14-20.

41 Anónimo. "El esplendor de Tula (Códice Matritense)", en Miguel León-Portilla (ed.). *Op. cit.*, p. 66.

42 Anónimo. "Anales de Cuauhtitlan", en Miguel León-Portilla (ed.). *Op. cit.*, p. 76.

43 Mariano Fernández de Echeverría y Veytia. "Historia antigua de México", en Jaime Cuadriello. *Op. cit.*, p. 335.

Resulta comprensible que semejante dechado precolombino de virtudes espirituales fuera aprovechado por los españoles para fundirlo con la figura de Santo Tomás,[44] especialmente si tenemos en cuenta que las características de este como desdoblamiento de Jesús lo acercan al carácter crístico con que tradicionalmente se ha interpretado, también, la figura de Quetzalcóatl.[45]

Pero esta equiparación toma en México un sentido totalmente opuesto al que tenía en los Andes, en la medida en que Santo Tomás pasa a ser, serpiente y plumas mediante, el fundador de un cristianismo que, aunque olvidado luego por la "barbarie" azteca del culto solar y los sacrificios humanos –la "traición a Quetzalcóatl" en palabras de Séjourné–[46], perduró en todo lo que los nativos mesoamericanos tenían de "civilizado", en mucho mayor medida que los andinos, al menos desde el punto de vista de los españoles.

De hecho el lienzo de Ocotlán y la serie reproducida en las acuarelas apuntan a instalar la idea de que fue en Tlaxcala –principal bastión de la resistencia contra los aztecas e imprescindibles colaboradores de Cortés– donde empezó la evangelización de América, por cuanto fue allí donde el apóstol predicó por primera vez en el continente.

En el lienzo de Ocotlán –que la acuarela repite con variantes menores– el apóstol, que compositivamente domina la escena, despliega una gestualidad que revela, según Cuadriello, un manejo eficaz de la retórica, respaldada por el poder divino evidenciado en la luz que lo ilumina desde el cielo:

> Santo Tomás está representado desplegando su acción apostólica en la figura de un nuncio que cumple con una misión que desde las alturas le ha sido encomendada: no por acaso su figura ha sido iluminada por un aura ambarina. Con gesto elocuente y declamatorio, "planta" el madero en este suelo y lo señala con el dedo índice para atraer las miradas de su amable y pacífico auditorio. La posición indicativa de la mano, propia de la retórica foral y situada en el llamado "radio retórico", denota que su afirmación está demostrada con el "argumento" que señala. Es, pues, el típico gesto del *adlocutio* o discurso razonado que refuta y prueba "con los hechos en la mano".[47]

¿Y quiénes conforman ese "amable y pacífico auditorio" que se rinde ante la elocuencia del orador? Si en el registro superior se ve una masa apiñada de indígenas vestidos de manera similar y sin distinciones sociales visibles, la parte inferior –más despejada y con figuras de mayor tamaño y de cuerpo entero, en primer plano– despliega una serie de personificaciones en cuyo centro se encuentra la República de Tlaxcala, vestida a modo de india cacica con el agregado del bastón de mando y el *copilli* propio del *tlatoani*, plumas de quetzal en el penacho y dos escudos, el del águila tlaxcalteca en la diadema y el de Castilla y León en el pecho.[48] Los cuatro reyes

44 En Mesoamérica el santo tiene también un "camino" con indicios milagrosos de simbología similar (el agua, la división) a la que Bouysse-Cassagne encuentra en Sudamérica: el Códice Matritense, por ejemplo, consigna cómo Quetzalcóatl en su peregrinaje atraviesa ríos haciendo puentes donde no los hay o en balsas de serpientes; también deja impresas sus huellas en la roca, con la salvedad de que se trata, no de los pies del caminante sino de las manos y las posaderas del viajero fatigado. Anónimo, "La huida de Quetzalcóatl (Códice Matritense)" en Miguel León-Portilla (ed.). *Op. cit.*, p. 72.

45 Lo que no es exclusivo de evangelizadores ni de fuentes españolas del siglo XVI: en un libro de 1957 la arqueóloga francesa Laurette Séjourné, excavadora de varios edificios importantes en Teotihuacan, presenta a Quetzalcóatl equiparándolo explícitamente con Cristo en su papel fundador de una cultura y una religión –una "espiritualidad" náhuatl originaria, bastardeada por la religión imperial azteca– así como en el tópico de la divinidad que desciende a la tierra asumiendo forma humana y vuelve a elevarse. Y, además de "su imagen –la serpiente emplumada– [que] poseyó para los pueblos precolombinos la misma fuerza de evocación que el Crucifijo para la Cristiandad" (p. 32), uno de los símbolos recurrentes asociados con este dios, presente en infinidad de pinturas y esculturas que la autora analiza, es el quincunce al que Séjourné denomina "cruz de Quetzalcóatl". Laurette Séjourné. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México, 1964.

46 Ibídem, p. 35 y ss.

47 Jaime Cuadriello. *Op. cit.*, p. 332. Mujica Pinilla señala que ya San Pablo había definido el acto de predicar como "un acto sobrenatural que colocaba al orador y al oyente en un estado de gracia". Ramón Mujica Pinilla. *Op. cit.*, p. 222.

48 Según Cuadriello esta figura está tomada a su vez de la represen-

de Tlaxcala que están a su derecha, y que como ella miran atentamente al santo ubicado arriba, completan el rango institucional asignado al éxito del primer evangelizador: así, no son solo los indios individual y genéricamente, sino sus instituciones –como se las entiende en tiempos de los Borbones– quienes se someten garantizando la permanencia de la palabra divina. Permanencia que se manifestará más tarde, en la forma de un orden social que será mucho más aprehensible para los europeos –material e intelectualmente– que el caótico mundo andino.

Como es de esperarse, ninguno de estos elementos institucionales –impensables en el Perú del siglo XVII– aparece avalando la acción del apóstol en Carabuco (fig. 19), donde apenas lo escuchan unos pocos indios, de los cuales algunos se convertirán pero serán martirizados poco después. La distribución de las figuras ubica al santo, no en el plano superior de una escena de predicación donde todo gira a su alrededor, sino al costado y al mismo nivel que su enemigo visible, el Demonio ubicado a espaldas de su auditorio: una disposición que acentúa el carácter de enfrentamiento, más que el de triunfo definitivo, como lo confirma el desarrollo posterior de la historia. Y donde el eje central de la escena está determinado, en definitiva, por el grupo de indios y, tras ellos, aquel importante espacio de idolatría que es el lago Titicaca, al que el santo será arrojado más adelante.

4. Los indios judíos y el justo castigo

Esta historia de rechazos y agresiones por parte de los nativos no solo sirvió para plantear la necesidad de completar la tarea iniciada por el santo –legitimando la autoridad de la Iglesia en América– sino también, para justificar el uso de una violencia de la que los indios, en su "*ostinación*", se hacían claramente merecedores. Este término –"obstinación"– aparece varias veces en el texto de Ramos Gavilán, y su uso merece ser destacado en la medida en que remite inequívocamente a otro pueblo, tan o más merecedor del castigo divino que los indios: los judíos.

La obstinación es, en la tradición cristiana, una falta específicamente ligada a los hijos de Israel, a quienes se culpa no solo de la muerte de Cristo sino también –en relación con esta– de no haber reconocido a su Mesías a pesar de haberles sido anunciada su llegada. Es decir, negarse a la verdad a pesar de conocerla,[49] como ocurre en los episodios de Isaías y Jeremías que Ramos Gavilán cita para equiparar el rechazo de los profetas –los únicos judíos que previeron la llegada de Cristo– por parte de los gentiles y judíos ("essotros ostinados"), con el rechazo de un apóstol por parte de los indios:

> ...de donde vinieron [los indios] a cobrarle [al apóstol] aborrecimiento grande, que es propio del pecador, querer que le hablen a su gusto. *Loquimini nobis placentia* [habladnos cosas halagüeñas]. Dezian essotros ostinados [los paganos]. De estos [los indios] dize el Apóstol [San Pablo] que a las verdades cerrarán los oydos. (...) Que assí los comparó bien el Profeta al áspid, que cierra las orejas a la voz del encantador.[50]

"Cerrar como áspid los oídos" es lo que hacen los judíos ("raza de víboras" en Mateo 3,7) ante Jeremías, cuyas lamentaciones –pronunciadas en medio del anuncio de calamidades que se aba-

tación de la Nueva España en el *Lienzo de Tlaxcala*, donde "había nacido justamente en el imaginario colonial como una nueva entidad bipartita, como estereotipo visual en el que quedaba depositada esa noción tan compartida de pacto y vasallaje y que, a la postre, se transformaría en un punto de identidad colectiva". Ibidem, pp. 344-345.

49 La obstinación funciona, para los judíos, como una condición de su entidad, en la medida en que es el único pueblo en el que la conversión por el bautismo elimina el elemento principal de su identidad étnica: la religión; así, el único judío que puede existir es el que no se convierte –el obstinado– dado que al bautizarse deja de ser judío. En ese sentido es interesante la lectura que Giovanni Careri propone para la representación de los antepasados de Cristo en la Capilla Sixtina, donde se muestra –mediante su encierro en espacios arquitectónicamente aislados como los lunetos y las enjutas, así como su torpor físico, opuesto a la actitud *serpentinata* de los que están cerca de Cristo– la imposibilidad histórica de incluirlos en el programa de la Redención. Careri, Giovanni, "Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as 'theoretical object'. *Art History - Special issue: About Mieke Bal*, Vol. 30, N° 3, June 2007. London, Thames & Hudson, pp. 339-345.

50 Alonso Ramos Gavilán, *Op. cit.*, p. 59. La cita en latín es de Isaías 30:10.

tirán sobre Jerusalén por idólatra– recuerda Ramos Gavilán unas líneas más adelante: "quejábase Jeremías [15,10] de aver nacido por verse enemistado con el pueblo, a causa de dezir verdades".[51]

Ligada –al igual que los relatos sobre la predicación prehispánica– a una visión providencialista del mundo que necesitaba insertar el lugar de América en el plan de la Creación, la equiparación de indios con judíos fue un tema recurrente en los textos de los siglos XVI y XVII, que buscaban explicar el origen de los americanos como descendientes de una de las diez tribus perdidas de Israel. Así lo explica la *Corónica moralizada* de Calancha: "A otra ablilla de que son al parecer decendientes de Judíos i de algunos de los Tribus que se esparcieron por el mundo, no avía para que refutar (…). Unos dicen, que Indio buelta la, n, de arriba abajo, quiere decir Judío".[52]

Aunque Calancha no comparte la mayoría de los argumentos en que se basa esta genealogía –como cuando ridiculiza la idea de que los nombres quechuas Paullu y Titu provengan "del Apóstol [San Pablo], i de su dicípulo"[53]– no por eso niega las similitudes entre uno y otro pueblo: "En solo ser ingratisimos se les parecen estos",[54] y además la extensa lista de argumentos que finalmente refuta sirven, de cualquier modo, para sugerir que los indios pueden ser descendientes de Judas Iscariote, Barrabás y otras figuras impías. En todo caso, para un cristiano del siglo XVII equiparar indios con judíos resulta lo suficientemente insultante para los primeros, como para que el mestizo Calancha dedique varias páginas a demostrar, con gran despliegue erudito "la poca razón de los que sin fundamento escriven solo por agraviar, o agravian por solo escribir".[55]

Más allá de esto, su cofrade Ramos Gavilán encuentra una y otra vez la explicación para las desventuras del santo, en la hereje "obstinación" de los nativos:

> Y visto el poco fruto que con esta verdad hazia, y la dura obstinación en que se estaban, determinó echar por otro rumbo.[56]
>
> ... pediría la conversión de aquella descreyda, bárbara, y dura gente.[57]
>
> ... el atrevido, e insolente Capitán, le dio [al apóstol] el bofetón, se le secó el braço (…) castigado por la justicia de Dios; pero mal emendado por su mala obstinación.[58]

Alimentar la noción de que los indios eran tan dignos de maltrato como esos sempiternos destinatarios del castigo que eran los judíos, reforzaba las justificaciones que la historia del apóstol prestaba a la presencia y –sobre todo– a los métodos coercitivos de la Iglesia española en América y su brazo armado, la Corona.

Si por un lado, una evangelización frustrada llamaba a completar la tarea y dejaba un terreno compartido de creencia en un solo dios y una moral "natural" cristiana sobre la cual trabajar,[59] por el otro la violencia aparecía como el justo castigo y la única posibilidad de imponer una verdad que la mansedumbre del primer evangelizador no había logrado instalar. Es este el tipo de razones que Ramos Gavilán encuentra para explicar el yugo incaico sobre Carabuco, que "fue una de las poderosas repúblicas" del lago pero

51 Ibidem, pp. 59-60.

52 Antonio de La Calancha. *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, s/d, Edición digital publicada *on line* en http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/Cronic3.pdf, consultada el 12/12/2008, p. 89. Esta clase de argumentación es análoga a la que Rodríguez Romero (p. 256) señala en Fernando de Montesinos, de interpretar "Pirú" como una inversión de "Ophir", nombre de un patriarca del Antiguo Testamento. Ver Agustina Rodríguez Romero. *Op. cit.*, p. 253 y ss.

53 Antonio de La Calancha. *Op. cit.*, p. 90.

54 Ibidem. Los argumentos de Calancha apuntan a no confundir las similitudes casuales que él ve entre indios y judíos –obstinación, ingratitud, egoísmo– con un origen común.

55 Ibidem, pp. 92-93.

56 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 59.

57 Ibidem.

58 Ibidem, p. 61.

59 "Los viejos modernos del tiempo de mi padre don Phelipe suelen desir que [los mandamientos dejados por Tunupa] caçi, caçi, eran los mandamientos de Dios; principalmente los sietes preseptos no les faltaua, solamente nombre de Dios Nuestro Señor y de su hijo Jesucristo Nuestro Señor les faltaua". Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Op. cit.*, pp 180-181.

... aora es pueblo pequeño; porque de su sobervia nació, que los domasse el Inga con muerte de casi todos, aunque más a la mano está el justo castigo de su crueldad, y a la muerte del justo atribuyria yo su menoscabo, que hasta en destruyr ciudades por su muerte trae señales de verdadero discipulo.[60]

Aunque ese ambivalente papel de instrumento de castigo divino de poco serviría a los incas, cuya capital fue a su turno "destruyda" por los definitivos evangelizadores. Así lo cuenta, a modo de epílogo de su crónica, Santa Cruz Pachacuti, quien hace explícita esta lectura de las desgracias del apóstol al describir la entrada triunfal en el Cusco de los poderes temporal y espiritual encarnados en Pizarro y fray Valverde, junto al Inca derrotado:

Y el Marqués con el *Ynga*, en compañía del Santo Ebangelio de Jesucristo Nuestro Señor entraron con gran aparato real y pompa de gran magestad; y el Marqués con sus canas y barbas largas representaua la persona del emperador don Carlos V y el padre fray Vicente con su mitra y capa representaua la persona de San Pedro Pontífice Romano; **no como Santo Tomas hecho pobre.** (...) Al fin el dicho fray Vicente ba derecho a *Coricancha* cassa hecha de los *Yngas* antiquissimos para el Hazedor. Al fin la Ley de Dios y su Santo Evangelio tan deseado entró a tomar la posesión a la nueba biña, que estaua tanto tiempo usurpado de los enemigos antiguos; y alli predica en todo el tiempo **como otro Santo Thomas** el apostol patrón deste reyno, sin descansar.[61]

Es precisamente la carencia de ese "gran aparato real", sin el cual le fuera imposible a un Santo Tomás solitario y "hecho pobre" cumplir con el mandato de su maestro, lo que relata toda la primera parte de la serie de tondos de Carabuco. Serie en cuya escena inicial de predicación –tan desprovista de "aparato" en el Perú del siglo XVII como nutrida de él en el México del siglo XVIII– se indica el comienzo de una obra evangelizadora que permanecerá trunca hasta el desembarco de ese "otro Sancto Thomas" que es Valverde, aunque ahora respaldado, eso sí, por un ejército.

Como veremos más adelante, ese mismo recurso retórico será reutilizado más de un siglo después de la conquista del Cusco, por un nuevo evangelizador, esta vez perteneciente a la Iglesia secular, que se apropiará de algunos de los milagros y obras incompletas del Apóstol para reubicarlos como anunciadores de su propia obra. Pero antes nos interesa detenernos en un proyecto evangelizador de más amplio alcance, del que se ocupa la mayor parte de la historia desplegada en los tondos: el culto a la cruz de Carabuco.

4.1. Los Portentos que ha obrado esta Santa Reliquia...

Como dijimos al comienzo haciéndonos eco de la interpretación de Teresa Gisbert, el relato escrito y pintado en los tondos se basó enteramente en el texto de Ramos Gavilán, el más rico en episodios de la vida del santo y en milagros atribuidos a la Cruz. Casi todos los episodios pintados –es decir, todos los que llegan hasta la época del agustino, quien escribió durante el curato de Bernabé Sedeño– tienen un referente escrito en dicha obra. Y aunque la coincidencia es más temática que textual –dado que los epígrafes de los tondos no son una transcripción literal de Ramos Gavilán– ciertos giros lingüísticos en común parecen un intento por mantener el lazo

60 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 82, subrayado nuestro. En un capítulo anterior el autor cuenta que el Inca había enviado a la parcialidad de los Anansayas a poblar Carabuco para controlar de cerca a los Urinsayas, rebeldes e idólatras, cuyos antepasados "avían sido los que avian apedreado a un Santo, pretendiendo quemar una Cruz que consigo traya" (pp. 67-68). El dato resulta interesante si pensamos, siguiendo a Patricio López Méndez, que el culto a la Virgen de Copacabana había otorgado a los Anansayas un lugar de *élite* religiosa al que aspiraban también en Carabuco, a través de la Iglesia secular en este caso. Después de todo la Cruz de Carabuco fue encontrada gracias a los Anansayas, quienes en un *tinku* producido durante una fiesta de Corpus aparecen acusando a los Urinsayas de mantener oculta la cruz, que es finalmente sacada a la luz por el párroco de Carabuco, el P. Sarmiento. Una postura similar –la del noble indígena que no quiere perder su espacio de poder yendo a parar a las reducciones– la encontramos en Santa Cruz Pachacuti, miembro de la *élite* cusqueña, y en sus esfuerzos por ligar la autoridad divina del Apóstol al orden político incaico, en el pasaje ya citado. Ver Patricio López Méndez. *La Aurora en Copacabana: un ejemplo de sustitución simbólica en los Andes del sur.* Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999, sin publicar.

con la fuente, como el "nublado espeso, con gran fuerça de truenos y rayos" de Ramos Gavilán que se repite casi textualmente en el Tondo 4 (fig. 21).

Además es evidente que los tondos no traducen mecánicamente un relato lineal y claramente ordenado, sino que constituyen la puesta en orden de un relato original bastante caótico, que va y viene entre diferentes escenarios geográficos –Cusco, Carabuco, la isla Titicaca, Sica Sica–, momentos en la temporalidad de la leyenda –el ciclo del apóstol empieza con su martirio– y ciclos míticos e históricos diversos –la historia incaica, los mitos de la Cruz de Carabuco y la Virgen de Copacabana y sus milagros, y la conquista–. Y todo ello en medio de un abrumador despliegue erudito, que reenvía cada hecho que se quiere demostrar hacia sus pretendidos antecedentes veterotestamentarios o evangélicos, de modo de construir una versión de los hechos más allá de toda sombra de duda. En el marco del auge postoledano de la Iglesia secular, es evidente el objetivo del autor de recordar el papel que tuviera la Orden de San Agustín como promotora del culto a la Virgen de Copacabana, su máximo triunfo en una región con un importante pasado idolátrico como esta.[62]

Ahora bien, el programa iconográfico de los tondos hace una cuidadosa selección de aquellos episodios que transcurren (todos excepto el Tondo 3) en el pueblo de Carabuco. Este localismo implica la eliminación de momentos importantes en la vida del santo, como su paso por el Cusco o –lo que pocas fuentes mencionan y que podría ser fundamental a la hora de postular una Iglesia americana– la historia de su martirio en la isla Titicaca y su sepultura en los Aullagas, donde "se dize, quedó el Santo cuerpo".[63]

Y es que la historia del santo está puesta, en realidad, en función de otra historia aquí más importante, a la que están dedicados los dos tercios restantes de la serie. Nos referimos a la reliquia que el apóstol dejara a su paso, la Cruz de Carabuco, cuyo protagonismo se explicita desde el primer tondo: "Porque en silencio no queden los Portentos que ha obrado esta Santa Reliquia, Determinó mi devoción poner en círculos cortos, milagros algunos, y entrada del Apóstol a este Pu[ebl]º..." (Tondo 1, fig. 19).

Nótese el uso de la primera persona por parte del comitente, quien asume también desde el principio el papel de narrador: se trata del Padre José de Arellano, quien encargara estos cuadros según la cartela ubicada junto a los tondos, bajo el Purgatorio y enfrentada –según la disposición final de las pinturas– a su retrato como donante, ubicado bajo la Gloria (figs. 3 y 10).

El culto de la cruz es una devoción crístico-apostólica y, como tal, su divulgación apunta directamente a legitimar la autoridad de la Iglesia secular, a la que pertenece la iglesia de Carabuco y que había institucionalizado, desde un comienzo, el culto a la reliquia local.

Ello se ve en el episodio del hallazgo de la Cruz, pintado en el Tondo 14 (fig. 27): el primero que transcurre en el tiempo "histórico" de la conquista y donde una india, sabiendo dónde la habían enterrado el demonio y sus acólitos tiempo atrás, "dio parte al cura" revelando su paradero. Pero también se advierte en el primer milagro pintado, en el tondo siguiente (fig. 28), donde un indio ciego se cura al adorar la cruz: un episodio fundante que no podemos dejar de relacionar –más allá de la metáfora de la fe que abre los ojos– con el de la conversión de Longinos, primer pagano converso tras la muerte de Cristo y cuya ceguera se curó al pie de la cruz, al contacto con la sangre que caía por la lanza que atravesara al Crucificado.[64]

61 Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Op. cit.*, pp. 268-269. Los subrayados en negrita son nuestros.

62 Y el otro objetivo, complementario, de ligar este triunfo de la orden con otro perteneciente a la Iglesia secular: la implantación del culto de la Cruz en Carabuco, cuyo apóstol fundador fue martirizado por los indios de un modo que Ramos Gavilan cree oportuno recordar que es el mismo que utilizarían luego con el primer agustino que predicó en el Perú. Nos referimos al empalamiento, "forma de martyrio, que an usado otras vezes, como se ve en el que hizieron al Santo fray Diego Ortiz, del Orden de nuestro Padre San Agustin, (...) [al cual] azotándole segunda vez atado en una Cruz [como el Apóstol], últimamente le empalaron con una chonta (...) [convirtiéndolo en] Protomartyr de las Indias, por aver sido el primero, que en testimonio del Evangelio, derramo su sangre en estos Reynos (...) el martyrio de nuestro santo vino aprendido del que dieron al Santo Dicipulo del Redemptor, que murió empalado en una chonta, o estaca de Palma". Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, pp. 60-62.

63 Ibidem, p. 62.

64 Santiago de La Vorágine. *La Leyenda Dorada* - Tomo 1. Madrid, Alianza, 1987, p. 198.

Las escenas del hallazgo de la reliquia y su primer milagro despliegan también una presencia institucional hasta entonces ausente, encarnada en el sacerdote –que en el milagro del indio ciego aparece dos veces, en la arcaizante modalidad de relato por escenas dentro de un mismo espacio representado–; pero también en las autoridades –el mismo cura junto a un fiscal– que interrogan a la india para que revele el lugar donde la cruz está enterrada. Este sentido se completa con la aparición del edificio de la iglesia y la plaza con su picota:[65] espacios públicos del nuevo poder espiritual y temporal, que serán en adelante el escenario de casi todos los milagros, aun –llamativamente– de aquellos que, como el del mercader salvado en alta mar o la india atacada en el campo (Tondos 16 y 18), transcurren lejos del pueblo.

A partir del hallazgo de la Cruz y su reivindicación al colocarla en el espacio sagrado de la capilla, se desarrolla, entonces, la historia de los "Portentos" a que aludía el texto del primer tondo.

Tales milagros se producen, o bien a través de la cruz ubicada en el interior de la parroquia, o bien a través de astillas cuya posesión salva de una muerte inminente, como en el mencionado caso del mercader del Tondo 16, a quien, sorprendido en el mar por "una gran borrascada (...) La Sta. Reliquia de la cruz Salvo del peligro y le puso encima del Navio y se calmo".

En todos los casos, el poder ligado a la materialidad de la reliquia juega un papel administrador de premios y castigos, no solo por la protección que otorga –y que la práctica de extracción de astillas extiende más allá del espacio físico de la iglesia–, sino también por el carácter *selectivo* de esa protección: no cualquiera puede tener una astilla, como lo demuestra el caso de los dos excomulgados que en el Tondo 17 procuran en vano extraerlas con sus dagas "y no lo permitio la Santa Cruz (...) porque esta rreservada". En este punto resulta oportuno recordar la resistencia anterior de la Cruz a los sucesivos intentos de los indios –no convertidos e instigados por el Demonio– de despedazarla (Tondo 10), quemarla (Tondo 11, fig. 25), hundirla en el lago (Tondo 12, fig. 26) y finalmente enterrarla en tierra húmeda para que se pudriera (Tondo 13), intentos a los que sobrevivió de un modo análogo a aquel en que el Santo había salido ileso de todas las tentativas de martirio.

En cambio, como lo sugieren los tondos –que no desarrollan esa parte pero dan cuenta de la circulación de fragmentos– y lo relata Ramos Gavilán, a partir de su hallazgo la cruz aceptará la extracción de fragmentos como una práctica devocional popular a la vez que como síntoma de cierto abandono:

> Aqueste Sacerdote [el P. Sarmiento] (...) la puso en una Capilla (...) de suerte, que por espacio de muchos años estuvo sin ningún adorno (...) y cada qual cortava a su gusto rajas de aquel Santo Madero.[66]

Situación de descuido que una más alta jerarquía eclesiástica, encarnada en el obispo, se encargará de remediar:

> Hasta que passando por allí el Reverendíssimo señor Don Alonso Ramírez de Vergara Obispo de los Charcas (...) la mandó colocar en lugar decente, para que fuesse venerada, como el milagro pedía.[67]

La anécdota, entonces, exalta el papel del clero secular como depositario de la autoridad divina sobre la reliquia, cuyo poder administrará en adelante: si la práctica popular de expolio de

65 Curiosamente, este escenario aparece representado desde tres tondos antes de la presencia efectiva de la iglesia, en los últimos tres episodios prehispánicos donde los indios tratan de destruir la cruz. Aunque no descartamos ninguna hipótesis, lo más probable es que se esto deba a un error, propio de la producción seriada de la pintura en el ámbito de un taller, donde uno o más ayudantes se encargaran de dibujar el escenario y hubieran repetido el mismo para todos los tondos de este lienzo.

66 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 68.

67 Ibidem. Ramirez de Vergara es ademas el obispo "en cuyo tiempo la Santa Imagen de Copacabana empezó a resplandecer en milagros". Habia asumido como obispo de La Plata en 1597; tras 5 años de vacancia de la prelatura, y en 1605, dada la imposibilidad de que el obispo visitara todo el territorio de su diócesis, esta fue dividida en tres: La Paz, Santa Cruz de la Sierra y La Plata. Esta última, en 1609 fue elevada al rango de arquidiócesis, con las otras dos como sufragantes. Ver Norman Meiklejohn. *La Iglesia y los lupaqas de Chucuito durante la colonia*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas" – Instituto de Estudios Aymaras, 1998.

astillas de la cruz proliferó en los primeros años tras el hallazgo –un hecho que Ramos Gavilán se ocupa de dejar claro que pertenece al pasado–, el obispo vino a dar un marco institucional a la situación con el fin, no solo de preservar la reliquia y proporcionarle un espacio de veneración acorde con su jerarquía ("decente"), sino también de legitimar una devoción local de cierto arraigo que, además, demostraba el éxito de la evangelización en una región particularmente acusada de hechicería.[68]

La autoridad secular sobre el madero se afirmará de nuevo algunos años más tarde mediante un gesto aún más radical, "quando se dividieron los obispados, [y] dividieron aquesta Santa Cruz, asserrándola por medio, y assí se hizieron dos"[69] para llevar el otro fragmento a la actual Sucre, en cuya catedral se encuentra hoy: así, la última y mayor agresión física en la historia de la reliquia tuvo el sentido de duplicar su poder.

5. El milagroso José de Arellano

Como ya dijimos más arriba, el recurso retórico con el que Santa Cruz Pachacuti presentaba al primer obispo de Cusco como un continuador de la obra de Santo Tomás, volvemos a encontrarlo unos 70 años después, ahora en referencia a quien encargara la serie de postrimerías de la iglesia de Carabuco.

Nos referimos al Padre José de Arellano, quien no solo se hace retratar en diversas situaciones en tres de las cuatro pinturas de la serie: como donante al pie de la *Gloria* (fig. 10), predicando y confesando en las escenas terrenales encima del Infierno (figs. 11 y 12), y como una de las almas del *Purgatorio*, donde también está la cartela que acredita su rol de comitente (figs. 7 y 8). Sino que también, en lo que hace específicamente al ciclo mítico relatado en los tondos, aparece formando parte del relato canónico establecido por Ramos Gavilán varias décadas antes.

Es decir que la selección de ciertos episodios de la obra del agustino, como fuente de los tondos, no solo implicó un ordenamiento que centrara la historia en Carabuco y la reliquia que allí se veneraba; sino también su *actualización*, que hizo llegar el relato hasta los días del curato del propio Arellano,[70] durante el cual se produjeron nada menos que siete milagros atribuidos a la cruz e ilustrados en los Tondos 24 a 30 (fig. 6).

De estos milagros, nos detendremos en los dos que tienen al propio Arellano como testigo presencial y protagonista. El primero se produce en el Tondo 24 (fig. 29) e involucra la finalización de las mejoras en la parroquia por el sacerdote:

> Estándose retexando la yglessia cayeron de ensima de ella tres indios Siendo Cura de este pueblo el Br. Joseph de Arellano a los quales queriendo faborecerlos hallo muertos a los dos y al uno de ellos solo acudio a confesarlo y se fue dicho cura a su cassa a comer y luego que acabó Salio a hacerlos amortajar y hallo que ya se avian ido a sus cassas por sus pies sanos (Tondo 24).

El tópico de la iglesia en proceso de techado se repite en el otro milagro de Arellano, de carácter más espectacular y representado en el Tondo 28 (fig. 30). Allí se desata una tormenta de granizo y relámpagos "estando la Capilla mayor descuvierta y para enmaderarla", pero

68 Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 183.

69 Alonso Ramos Gavilán. *Op. cit.*, p. 69.

70 Incluso se actualiza el estado de las fuentes documentales: el texto del último tondo termina refiriéndose a "otros muchos que a echo esta Sta. Reliquia, como lo dise Calancha", fuente posterior a Ramos Gavilán (Tondo 30).

> invocando el cura que lo era el Br Arellano a la Santa Cruz y haciendo tocar plegaria no entra gota de agua a la dicha Capilla mayor y sesando la tempestad ynicio que la ubo tres dias, se techo (Tondo 28).

Ahora bien, este milagro –sin duda el más trascendente de todos, por cuanto los elementos naturales amenazan nada menos que al edificio de la iglesia– no puede dejar de remitirnos al que protagonizara el mítico Apóstol en el episodio pintado en el Tondo 4 (fig. 21): allí también el santo –a quien se atribuyen milagros ligados con el agua, las tormentas y los volcanes– pudo detener, a fuerza de oración, aquella tormenta de rayos y truenos que el diablo enviara para matarlo.

Por otra parte, el milagro del Tondo 28 proporciona un marco sagrado al hecho histórico del techado de la iglesia, que, como allí se explicita, se realizó inmediatamente después. En la tradición cristiana, la representación de la Iglesia como un sólido edificio ha sido una metáfora recurrente, como se sabe, para caracterizar la perennidad y magnificencia de dicha institución y su obra evangelizadora: una solidez que se refuerza en el Tondo 29 (fig. 31) por contraste con la inestable "pared de piedras" –imagen que sugiere una *pirka*, es decir el muro de rocas sin argamasa típico de la región– que se derrumba sobre una criatura de brazos cuya madre (de más está decirlo) la salva "llevandola a la Iglesia", ahora ya terminada, donde "quedó Sana y buena".[71]

Pero este juego de referencias arquitectónicas cobra un especial sentido si recordamos el primer intento de martirio que el Apóstol sufriera en los Andes, y que se ilustra en el Tondo 3 (fig. 20). Allí, según cuenta el texto, habiendo partido el santo a Sica Sica

> persuadio a los indios, hisiesen templo al Verdaderon Dios, y junta ya la paja, Reposando el santo sobre ella, a ynstancias del Demonio le pegaron fuego, y no con poca admiración de los yndios, salio el santo, Sin lesion ninguna del fuego (Tondo 3).

El santo volvió a Carabuco tras este episodio dejando, aparentemente, la iglesia sin terminar; iglesia sin techo que sería destruida por el paso del tiempo y que tendría que esperar no menos de 1500 años para que llegara el hombre capaz de reconstruirla, y esta vez definitivamente. De ese modo, el edificio que un discípulo de Cristo, vencedor del Demonio y dotado de los poderes de varios dioses prehispánicos, no había podido completar, solo sería debidamente concluido a fines del siglo XVII por el cura español José de Arellano; al menos, claro, según la serie pintada que él mismo encargó.

6. Conclusiones: el Apóstol soy yo... y la Santa también

La iglesia de Santa Rosa de Lima de Buenos Aires fue construida en la década de 1920, y el interior de su cúpula ostenta un mosaico neobizantino donde se despliega el elenco devocional de la beata Rosa de Santa María. Al centro, y como imagen principal, se ve a la Virgen del Rosario con el Niño, entronizada y con Rosa orando a sus pies. La flanquean dos grupos de tres figuras: a su derecha, Santo Domingo, la Beata Mariana de Jesús y Santo Toribio de Mogrovejo, y a la izquierda, Santa Catalina de Siena, San Bartolomé Apóstol y San Martín de Porres.

71 El texto del tondo hasta parece sugerir que la pared se cayó por el solo hecho de colocar al niño al pie de la pared: "Aviendo un dia puesto una muger una criatura a la Sombra de una pared de piedras caio sobre la criatura y le machuco todo su cuerpo...".

La presencia de Santo Domingo y Santa Catalina se explica claramente por su carácter fundador, el uno de la orden dominica, y la otra, como máximo referente de la rama femenina de la orden a la que adscribiría Rosa como terciaria. Santo Toribio de Mogrovejo fue uno de los más destacados obispos limeños y el único llegado a la santidad, pero también, según la leyenda hagiográfica de Rosa, fue él quien la confirmó como cristiana a la edad de 7 años. San Martín de Porres, finalmente, es un religioso dominico, contemporáneo de Rosa y santificado en el siglo XVIII, en tanto Mariana de Jesús –otra beata del siglo XVII– aunque de carisma jesuítico aparece como una continuadora del modelo de espiritualidad femenina representado por Rosa.

Más llamativa, en cambio, resulta la presencia de San Bartolomé: ¿qué relaciona a este discípulo de Cristo y su incierto paso por América, con el culto a una santa dominica peruana del siglo XVII?

La respuesta nos la da el hagiógrafo de Rosa, Fray Leonardo Hansen, quien relata que en sus últimos años de vida Rosa se dedicó a celebrar con un esmero particular la festividad de este santo (el 24 de agosto) asegurando a todo el que quisiera oírla que ella moriría en esa fecha, en medio de grandes calores y padeciendo una sed insoportable:

> Has de saber, Padre mío, que esta noche cuando comience la fiesta de S. Bartolomé, he de partir yo a celebrar eternas fiestas en el cielo; ya estoy convidada para asistir a aquel espléndido y solemne convite; ya está señalada la hora.[72]
>
> Los dolores de la última enfermedad serán atrocísimos, ellos me han de acabar la vida; el más crecido será el tormento insufrible de la sed, (...) y si te pidiere agua para templar el ardor de las fauces y la sequedad de los intestinos, no me la niegues (...). Promete, madre mía, y dame hoy palabra, que no me has de dejar en aquel mortal incendio de la sed.[73]

Una muerte, como puede verse, en consonancia con las simbologías ígneas y volcánicas tradicionalmente asociadas con Bartolomé y que, como ha mostrado Bouysse-Cassagne, fueron fundamentales en la instalación de su culto en la costa peruana.[74] Según Hansen, la profecía se cumplió en todos sus detalles el 24 de agosto de 1617, cuatro años antes de que Ramos Gavilán fijara la versión definitiva de la leyenda andina del apóstol. Ahora bien, si la muerte de Rosa se produjo realmente en esa fecha, esto planteaba a la Sagrada Congregación de Ritos el problema de la superposición de un culto principal –el de un apóstol–, con otro –el de la primera santa americana– que aspiraba a serlo. La solución, tan salomónica como funcional al culto emergente, fue trasladar la festividad de Rosa al 30 de agosto: reflejo del 30 de abril, en que se celebra a su patrona espiritual y modelo místico, Santa Catalina de Siena. Un corrimiento de la fecha que, a la larga, nada pudo hacer para evitar que la figura de Santa Rosa opacara al apóstol como referente indiscutible de una Iglesia americana: a partir de la pronta canonización de Rosa, en 1671, la presencia de leyendas sobre un apóstol evangelizador de América se iría diluyendo, al menos en América del Sur.[75]

Así, pese a todos los esfuerzos que había implicado la construcción de una figura multifacética que reuniera los caracteres de personalidades míticas tan diversas como Empédocles, Moisés, Tunupa, Quetzalcóatl y dos apóstoles de Cristo, no serían Bartolomé ni Tomás los patronos de América... sino una criolla limeña, hija de un arcabucero dominicano, cuya persona representaba

72 Leonardo Hansen. *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima Patrona del Nuevo Mundo*. Madrid. El Santísimo Rosario - Vergara. 1929. p. 383.

73 Ibidem. p. 362.

74 Thérèse Bouysse-Cassagne. *Op. cit.*, p. 176 y ss.

75 Ya que en México, recordemos, todavía en 1789 se estaba encargando cuadros sobre la predicación de Santo Tomás en Tlaxcala.

–a la vez que las promesas de un nuevo grupo dirigente– la evidencia más cabal del éxito de la evangelización española en América, que ya no necesitaba de un antecedente prehispánico más o menos mítico, excepto para dejárselo a los indios.[76]

Pocos años después, el curato de José de Arellano en Carabuco se clausuraba con la remodelación de la iglesia y la realización de cuatro lienzos en los que el comitente se atribuía parte de las glorias del apóstol... pero también de Santa Rosa, quien integra –como Bartolomé– la corte celestial que se despliega en "aquel espléndido y solemne convite" representado en el cuadro de la Gloria. Bartolomé (o Tomás) no aparece en este cuadro claramente identificado, sino como uno más en el grupo de los apóstoles; Rosa, en cambio, se encuentra justo encima de la figura donante de Arellano, encabezando el coro de santas fundadoras de órdenes, mirando directamente al espectador y presentada –solo ella– de cuerpo entero (fig. 10). En cuanto a Tomás (o Bartolomé), solo es reconocible en el cuadro del Purgatorio (figs. 4 y 9); donde, con la vestimenta verde y roja de los tondos, lo vemos abrazado a la cruz y fungiendo como abogado de las almas de los penitentes; lo que casi equivale a decir, de los indios de Carabuco, destinatarios privilegiados del mensaje de condena y salvación ilustrado por los cuadros.

76 "Para los criollos descendientes de los conquistadores (...) este primer fruto canonizado del *Novus Orbis* [Santa Rosa] representaba una nueva creación o amanecer del imperio ultramarino español (...) La santa anunciaba como una Aurora, los primeros rayos abrasadores del 'Sol de Justicia' y así ponía fin 'a la negra noche de la gentilidad' (...). El teólogo dominico limeño Antonio González, procurador en Roma de su canonización, también aseguró que Rosa marcaba el final de un largo invierno. Los indios, al verla, clamaban a voces: 'Pasose de nuestra helada y deslumbrada Idolatria [...] llegó el tiempo de la poda'". Ramón Mujica Pinilla. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA - FCE - Banco Central de Reserva del Perú, 2001, pp. 264-265.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1995.

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, Ciudad de Buenos Aires, 2ª parte – Tomos 1 y 2*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes – FNA, 2006.

BOUYSSE CASSAGNE, Thérèse. "De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos", en Bouysse-Cassagne, Thérèse (comp.). *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997.

CARERI, Giovanni. "Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as 'theoretical object' en *Art History - Special issue: About Mieke Bal*, Vol. 30, Nº 3, June 2007. London, Thames & Hudson.

CUADRIELLO, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004.

CALANCHA, Antonio de La. *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, s/d. Edición digital publicada *on line* en http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/Cronic3.pdf, consultada el 12/12/2008.

CALANCHA, Antonio de La, y TORRES, Bernardo de. *Crónicas agustinianas del Perú I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto "Enrique Florez", 1972.

GANDÍA, Enrique de. *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía S. A. - Libreros Editores, 1980.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1998.

HANSEN, Leonardo. *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima Patrona del Nuevo Mundo*. Madrid, El Santísimo Rosario - Vergara, 1929.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Apologética historia - Tomo III.* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (ed.). *Cantos y crónicas del México Antiguo.* Madrid, Historia 16, 1986.

LÓPEZ MÉNDEZ, Patricio. *La Aurora en Copacabana: un ejemplo de sustitución simbólica en los Andes del sur.* Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

MEIKLEJOHN, Norman. *La Iglesia y los lupaqas de Chucuito durante la colonia.* Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas" – Instituto de Estudios Aymaras, 1998.

MUJICA PINILLA, Ramón. "El arte y los sermones", en MUJICA PINILLA, Ramón *et al. El Barroco Peruano.* Lima, Banco de Crédito BCP, 2002.
—— *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América.* Lima, IFEA - FCE - Banco Central de Reserva del Perú, 2001.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana.* Lima, Ignacio P., 1988.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos – Tomo 2 Vols. 3 y 5.* Barcelona, Del Serbal, 1997.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. *Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú. Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento, siglos XVII-XVIII.* Tesis de Doctorado en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.

SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vols. 1 y 2.* Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992.

SÉJOURNÉ, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo.* México, FCE, 1964.

URBANO, Henrique y SÁNCHEZ, Ana (eds.). *Antigüedades del Perú.* Madrid, Historia 16, 1992

VORÁGINE, Santiago de La. *La Leyenda Dorada - Tomo 1.* Madrid, Alianza, 1987.
—— *La Leyenda Dorada - Tomo 2.* Madrid, Alianza, 1995.

Capitulo 4

RESTAURACIÓN DE CUATRO LIENZOS MONUMENTALES, TEMPLO DE CARABUCO: EL *JUICIO*, EL *PURGATORIO*, EL *INFIERNO* Y LA *GLORIA*

Carlos M. Rúa Landa

En este texto se encontrará una descripción del proceso técnico de restauración de cuatro lienzos monumentales de la serie Las Postrimerías provenientes del templo de Carabuco del departamento de La Paz. Este trabajo fue llevado a cabo por la Dirección Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico y Artístico del Viceministerio de Cultura.

Las obras que nos ocupan se consideran las de mayor formato pintadas en el período colonial de nuestra región (1684) por el artista local Joseph López de los Ríos. Entre las particularidades del tema central de estas cuatro obras: el *Juicio*, el *Purgatorio*, el *Infierno* y la *Gloria*, el artista logra plasmar los personajes de la época, entre los que se pueden apreciar originarios, mestizos y españoles, incluido el personaje mítico Tunupa, conocido también como Santo Tomás o San Bartolomé, quien lleva la cruz, en torno al cual surgieron leyendas y milagros, y quien se constituyó en un símbolo muy venerado desde la Colonia hasta nuestros días. Desde entonces, el 3 de mayo se establece como festividad local el día de la Santa Cruz de Carabuco.

A lo largo de los trescientos veintiún años de su existencia, estas magníficas obras fueron perdiendo consistencia y estabilidad; un velo de tierra, manchas y otros materiales fueron apagando su rica policromía. Debido a que constituye una de las series más importantes y representativas del patrimonio cultural del país, se elabora el proyecto de restauración, y se prioriza su ejecución, para restablecer tan invalorable obra cultural para beneficio de la comunidad de Carabuco y del país. Para llevar a cabo su restauración se contó con la importante contribución económica de la Embajada de la República Federal de Alemania en Bolivia, representación diplomática que viene brindando su constante apoyo en el ámbito cultural. Los trabajos se realizaron en las instalaciones del Viceministerio de Cultura, por contar con la infraestructura necesaria y por otorgar, entre otras ventajas, la posibilidad de reducir los costos de intervención. El traslado de los cuatro lienzos a la Dirección Nacional de Restauración en la ciudad de La Paz fue realizado mediante un acuerdo interinstitucional con el Viceministerio de Cultura, el Municipio de Carabuco, el Comité de Carabuco, pobladores y las centrales agrarias. Las autoridades, pobladores, comunarios, residentes se constituyeron en los vigilantes permanentes durante el tiempo que duró el trabajo de conservación y restauración. Al concluir la intervención realizada en dos etapas y antes del retorno a su lugar de origen, tuvimos la gran oportunidad

de difundir estas valiosas obras en nuestra ciudad, contribuyendo a despertar interés hacia el excepcional patrimonio cultural de Carabuco.

Esta labor se realizó durante diez y seis meses: la primera etapa, entre enero y agosto de 2003, y la segunda etapa, de septiembre 2004 a abril de 2005. Es de destacar el aporte de cada uno de los especialistas de la Dirección de Conservación y Restauración del Viceministerio de Cultura, por su dedicación, entrega y profesionalismo en la intervención de estas obras.



Interior del templo de Carabuco. En las paredes laterales se observan las obras restauradas.

1. El pueblo de Carabuco y su templo

El Puerto Mayor de Carabuco está ubicado a 156 km. de distancia de la ciudad de La Paz, es la capital de la 3ª Sección de la provincia Camacho del departamento. Se halla a una altura de 3.816 m.s.n.m. asentada en la rivera del lago Titicaca; cuenta con un clima relativamente templado entre los 4 y 18 grados centígrados y una humedad relativa entre 30 y 60 % promedio anual.

La 3ª Sección cuenta con un total de 16.499 habitantes, distribuidos en: Puerto Mayor de Carabuco como capital, San Miguel de Yaricoa, Chaguaya y Ambaná como cantones. Su organización política está conformada por un Representante Municipal y Concejales, un Corregidor Territorial, las Centrales Agrarias de cada cantón, las Juntas de Vecinos (OTBs). Además cuenta con un Comité denominado Centro Cívico Social Puerto Carabuco representado por los residentes en La Paz y el Comité Pro-restauración.

El templo se encuentra al noreste de la plaza principal del pueblo o Puerto Mayor de Carabuco, y fue declarado Monumento Nacional mediante D.S. 8171 del 7 de diciembre de 1967 (fig. 1). En su interior cuenta con una de las expresiones más valiosas de la pintura mural colonial de nuestro país, por su diversidad temática, porque constituye una buena muestra de la iconografía propia del barroco mestizo, por estar la iglesia decorada con pintura mural incluidas las vigas de la cubierta y por las majestuosas pinturas de las Postrimerías, retablos, platería e imágenes que acompañan al conjunto.

2. Caracteristicas técnicas y estado de conservación de las obras

Las cuatro obras tratadas fueron estudiadas y analizadas detenidamente antes de su restauración, de lo cual se puede destacar algunos aspectos importantes:

2.1. Bastidores

Sus bastidores originales eran de construcción rústica en madera aliso, con formato rectangular horizontal, travesaños verticales y refuerzos angulares; los empalmes colados y reforzados con tarugos de madera y en algunos casos clavos de hierro. Los cuatro bastidores se encontraban en pésimo estado de conservación, observándose serios daños en su estructura como de alabeos, fracturas y faltantes, ocasionando deterioros y deformaciones en el lienzo, siendo por tanto irrecuperables (figs. 39 y 40).

2.2. Los soportes textiles

Las dimensiones de los soportes de las obras son las siguientes:

Infierno: 8,34 x 4,21 metros. Para alcanzar este tamaño el artista utilizó 30 piezas de tela.
Gloria: 5,00 x 4,12 metros. En este caso empleó 23 piezas de tela.
Juicio: 8,16 x 4,14 metros. 19 piezas de tela.
Purgatorio: 4,94 x 4,12 metros con 17 piezas.

La fibra predominante es el lino (fig. 57). La densidad del tejido está entre 13 hilos de trama a 12 hilos de urdiembre por cm².

En ambos casos las telas están cosidas manualmente por sistema de "tabla encontrada" y "surjeteadas" en los bordes (fig. 58). Se presume que estas telas fueron reutilizadas de embalajes provenientes de España, ello por la secuencia de perforaciones de costuras en las telas (fig. 59), el artista tuvo que cubrirlas con tela fina y papeles adheridos con cola orgánica. Se encontraron varias inscripciones, letras, sellos y números de la época (figs. 60 y 61). Los soportes presentaban una ligera acidez de PH=5 por la transminación de la base de preparación y cola orgánica. Una de las inscripciones que llama la atención es la de la *Gloria* (fig. 62).

En el lienzo del *Infierno* se encontraron parches originales de color azul, con la particularidad de hilos mixtos: lino (cilíndrico, puntiagudo con lumen continuo y angosto) y alpaca (con escamaciones y médulas insulares).

Se identificaron varios daños estructurales en los soportes como orificios, rasgaduras, quemaduras de vela, manchas de humedad o chorreras, acumulación de tierra, manchas de grasa y salpicaduras de cal.

2.3. Capa pictórica

Se encontraron dos épocas de repintes, una presumiblemente del siglo XVIII después de haber sufrido daños luego del colapso del templo, y otra a mediados del siglo XX donde se pintan calzoncillos a las figuras desnudas del *Infierno* y el *Juicio* (fig. 63). Se encontraron algunos sectores con modificaciones cromáticas y de forma efectuadas por el artista (figs. 15 y 64).

2.4. Barniz

Se encontraron indicios de barniz compuesto de una sustancia resinosa y aplicada en forma irregular.

2.5. Tratamiento seguido para los lienzos

Las cuatro obras fueron desmontadas de su bastidor en el sitio y embaladas en tubos o rulos para ser transportadas a los Talleres del Viceministerio de Cultura juntamente con sus marcos. La fragilidad de las obras obligó a que antes de su limpieza se procediera al tratamiento del soporte. Una vez velado el frente con papel seda y coleta se consolidaron con planchas térmicas las zonas de desprendimiento de la capa pictórica. Las rasgaduras fueron unidas y reforzadas con aplicación de calor y presión térmica, sobre hilos de lino impregnados con adhesivo. En los faltantes de tela se colocaron injertos de lino, finalmente para el tensado general se reforzaron con bandas perimetrales de tela, adheridas con Beva film.

La limpieza fue uno de los procesos realizados con mayor detenimiento desde la remoción de la tierra asentada y hollín de velas, hasta la determinación de retirar los repintes efectuados en las varias figuras desnudas del *Infierno* las cuales desvirtuaban la calidad estética de esta obra. El procedimiento fue mecánico y húmedo con solventes orgánicos y jabones neutros.

Las pérdidas de la base de preparación se reintegraron con una pasta de pigmentos, tiza molida y cola orgánica. Para efectuar la reintegración de color se aplicó previamente una capa de barniz damar, luego se procedió a la reintegración cromática con pigmentos al barniz con técnica de rigatino y puntillismo.

Para el montaje de los dos lienzos se elaboraron nuevos bastidores, los cuales fueron estudiados y diseñados exclusivamente para obras grandes, mediante un sistema de tensión constante.

Todo este tratamiento fue seguido con una documentación técnica y fotográfica.

3. Marcos

El conjunto de marcos es tallado, laminado con pan de plata y policromado. Constituye un elemento decorativo que resalta la calidad de los lienzos y enriquece el conjunto de las obras.

Como elementos complementarios al conjunto de las obras, se encuentran los veleros, que evidencian la manifestación religiosa y devoción que solía darse a los lienzos en épocas anteriores. En la actualidad, estos han dejado de ser utilizados por la conciencia que se adquirió ante el peligro que constituye el encendido de velas.

3.1. Descripción estructural

Los marcos están conformados por un coronamiento en la parte superior de los lienzos y dos cartelas en los extremos laterales, el marco que se apoya sobre los bordes del lienzo y, en la parte inferior, el velero, cuyas copas construidas de latón, eran utilizadas para el encendido de velas.

Finalmente, se hallan empotrados al muro, los canes; tallados, dorados y policromados que soportan al velero y, a través de este, toda la estructura del lienzo.

3.2. Técnica constructiva

Las piezas de toda la estructura están yuxtapuestas de manera que no presentan empalmes de sujeción. Mientras la decoración del coronamiento es floral, las cartelas muestran una ornamentación escamada y los marcos, lengüetada. Los veleros son tablones en cuyos bordes se encuentra una moldura simple con láminas de oro.

La madera utilizada en la elaboración de los marcos son aliso y cedro. En relación con la talla, esta es extractiva previo diseño de la ornamentación.

Es muy peculiar la utilización del achinado, técnica cromática a base de cochinilla aplicada sobre lámina de plata, como las que presenta el sector intermedio de los roleos y la parte central de la concha del coronamiento, además de las escamas que, en forma diagonal y alternada, presentan las cartelas.

Lamentablemente, las condiciones en que se hallaba gran parte de la marquería no eran las apropiadas, pues, por descuido, muchos módulos estaban cubiertos de barro y depositados junto a escombros.

El soporte de madera presentaba deshidratación y, por efecto de ello, alabeos, especialmente en veleros y cartelas. Los veleros, canes y coronamientos se encontraban con fisuras en muchos sectores.

En cuanto al laminado, estaba cubierto de una laca amarillenta que, al aplicarla, posiblemente se pretendía dar una apariencia de dorado; sobre esta, una capa de polvo y hollín ocultaba la lectura de toda la ornamentación.

Asimismo, los estratos de la base de preparación, laminado y achinado, presentaban desprendimiento en algunos sectores y faltantes en otros.

4. Intervención

Por el delicado estado en que se encontraban algunos sectores del estrato, la limpieza y consolidación se realizó paralelamente. Posteriormente, se procedió a la liberación de la capa de laca, cuya aplicación había alterado la lectura del ornamento.

Para la limpieza del pan de plata, se utilizaron jabones neutros que permitieron retirar el hollín, la cera y pequeñas oxidaciones que se habían depositado en todo el área de la marquería.

Para integrar la unidad del conjunto, se repuso el pan de plata en varios sectores. La aplicación se realizó siguiendo los procedimientos técnicos que se habían ejecutado en su construcción original: una capa suave de cola orgánica y, sobre ella, el pan de plata en cortes pequeños de acuerdo a la forma de la talla.

En los canes, después de realizar la limpieza, se repusieron la base de preparación, policromía y dorado. Para ello se utilizó sulfato de calcio, cola orgánica, tierras ocres y pan de oro.

Para la reposición del achinado se utilizó el material original de su aplicación, la cochinilla, insecto hemíptero que habita sobre las pencas de la tuna y cuyo tratamiento previo se realizó en laboratorio.

Concluido el proceso de restauración, para darle uniformidad a la reposición, se aplicó una capa de betún de Judea en baja concentración en toda el área del laminado y, sobre esta, Paraloid B72, al 3%.

5. Tareas complementarias de sensibilización

Paralelamente al trabajo de restauración se realizaron tareas de sensibilización y mantenimiento del templo, con la participación de vecinos y estudiantes de la población de Carabuco. Como conclusión se ha visto fundamental integrar a esta actividad de preservación del rico patrimonio del templo de Carabuco a todas las comunidades, vecinos, estudiantes, residentes, religiosos y autoridades del pueblo, con quienes se puede proteger, difundir y convertir aquel patrimonio en un recurso que beneficie a la comunidad de Carabuco.

Capítulo 5

EXAMEN CIENTÍFICO DE LOS MATERIALES PICTÓRICOS

Marta S. Maier, Blanca A. Gómez, Sara D. Parera

1. Introducción

Los primeros estudios científicos de los materiales de pinturas de caballete y objetos arqueológicos se remontan a fines del siglo XVIII y comprendieron el análisis de pigmentos y aglutinantes mediante reactivos químicos específicos, ensayos con calor y pruebas de solubilidad en diferentes solventes. La cantidad de muestra requerida para estos ensayos era considerable y resultaba difícil identificar mezclas complejas de materiales. Sin embargo, estas primeras investigaciones, en particular las realizadas en el período de 1780-1880, contribuyeron a establecer la concepción de que la aplicación de la química y la metodología científica en el estudio de objetos de arte eran un desafío fascinante en sí mismo. Esto motivó la participación de científicos en el análisis de objetos de arte y en expediciones arqueológicas al punto tal que, después de 1880, la mayoría de los análisis de materiales, fundamentalmente de pinturas de caballete, fueran realizados por químicos y farmacéuticos, incluyendo a algunos de los más prestigiosos del siglo XIX.[1]

El impresionante avance en el desarrollo de la microscopia, los métodos espectroscópicos y cromatográficos, así como de las diferentes técnicas de espectrometría de masa, ha permitido reducir cada vez más la cantidad de muestra requerida para el análisis. En los últimos años, el desarrollo de equipos portátiles de espectroscopia Raman e infrarroja (IR) ha contribuido en la realización de estudios no destructivos sobre el objeto mismo. Por ello, en la actualidad son indiscutibles los aportes que la ciencia puede realizar al arte en cuanto a la comprensión de la historia y el carácter de una obra, su autenticación, el conocimiento de la técnica de un artista y la selección de métodos apropiados para su conservación y restauración.

En el presente trabajo se efectuó el análisis de los pigmentos, bases de preparación y aglutinantes de cuatro lienzos provenientes de la iglesia de Carabuco y dos de la de Caquiaviri (Bolivia) mediante la aplicación de una combinación de técnicas analíticas instrumentales, ensayos de tinción y de microquímica.

2. Principales técnicas de investigación química

2.1. Microscopia óptica y registro fotográfico

Las muestras fueron tomadas con un bisturí, seleccionando los diferentes colores de las obras,

1 Jilleen Nadolny. "The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, *circa* 1780-1880". *Reviews in Conservation*. N° 4. pp. 39-51. London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. 2003.

y fotografiadas (anverso y reverso) bajo un estereomicroscopio Leica MZ6 equipado con una cámara digital Canon S50 con el objeto de conservar un registro de su color y estructura. En los casos en que la muestra fue suficiente, se la dividió en dos: una porción para obtener el corte estratigráfico y la otra para la identificación de aglutinantes por cromatografía gaseosa y cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa.

Las muestras, del tamaño de 1 mm^2, fueron incluidas en una resina acrílica transparente (Subiton) y pulidas en una pulidora metalográfica (Prazis) y manualmente con abrasivos de distinta granulometria hasta obtener una sección transversal que permita identificar su estratigrafía, es decir, las distintas capas que componen la muestra (soporte, base de preparación, capas de pigmentos con sus respectivos aglutinantes y capa de barniz).[2] Posteriormente, cada corte estratigráfico fue fotografiado bajo el estereomicroscopio y utilizado en estudios de SEM-EDX, ensayos de tinción y de microquímica.

2.2. Microscopia electrónica de barrido con detección por microsonda dispersiva en rayos X (SEM-EDX)

Esta técnica es utilizada para estudiar la composición elemental de materiales y permite identificar pigmentos inorgánicos y cargas en capas pictóricas y bases de preparación, además de observar características de textura y tamaño de granos de materiales. En el caso de materiales pétreos, como ciertas muestras arqueológicas, proporciona la composición química de los minerales que los forman, incluso de aquellos que están en proporción muy baja o en estado no cristalino y que por lo tanto no son detectados por difracción de rayos X. La técnica se basa en hacer incidir sobre la superficie de la muestra un haz de electrones de alta energía que produce la emisión de electrones secundarios de los átomos de la capa superficial de la muestra, proporcionando la imagen de su superficie. Los electrones de alta energía también penetran en la muestra e interaccionan con las capas electrónicas internas de los átomos produciendo la pérdida de electrones de estas capas. Estos huecos son completados por electrones de las capas electrónicas más externas produciéndose la emisión de rayos X de energía específica, característica de cada átomo, y que se registra como un espectro. Es un método exacto, semicuantitativo y no destructivo para el análisis de elementos, tanto mayoritarios como minoritarios.

◗ Preparación y análisis de las muestras: las estratigrafías de las muestras fueron cubiertas con una fina capa de oro (menor a los 80 Å) y analizadas en un microscopio de barrido Philips XL 30 ESEM. En las tablas 1-4 se presentan los resultados de SEM-EDX de las bases de preparación y capas pictóricas de las muestras extraídas de los lienzos de la *Gloria* (tabla 1), el *Purgatorio* (tabla 2) y el *Infierno* (tabla 4) de Carabuco y de los lienzos del *Infierno* y la *Gloria* (tabla 3) de Caquiaviri.

2.3. Espectroscopia infrarroja con transformada de Fourier (FT-IR)

La región del infrarrojo se extiende desde el extremo rojo del espectro visible a la región de microondas del espectro electromagnético. La absorción de radiación IR produce cambios en la energía vibracional de las moléculas y la medición de las energías absorbidas (correspondientes a transiciones entre los distintos niveles vibracionales de una molécula) resulta en la obtención de

2 Narayan Khandekar, "Preparation of cross-sections from easel paintings", *Reviews in Conservation*, N° 4, pp. 52-64. London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003.

un espectro infrarrojo. En base a su estructura atómica, cada molécula presenta un espectro IR único y característico, sin embargo la información más útil proviene de la identificación de ciertos grupos funcionales característicos de la estructura molecular. La espectroscopia infrarroja es aplicable al análisis de componentes inorgánicos y orgánicos. En el caso de mezclas complejas, como pigmentos y aglutinantes, el espectro infrarrojo de la muestra permite obtener información preliminar sobre determinadas clases de componentes (lípidos o proteínas) o identificar la presencia de un pigmento, como hematita o azul de Prusia, a partir de bandas características en el espectro.[3]

◗ Preparación y análisis de las muestras: muestras de distintas zonas de cada lienzo o capas de preparación y pictóricas, previamente separadas con bisturí bajo microscopio estereoscópico, fueron analizadas como pastillas de KBr (concentración del 1%) en un espectrómetro Nicolet Magna 550. Para cada muestra se registraron 32 espectros en un rango espectral de 4000 a 400 cm^{-1} en modo transmitancia con una resolución de 4 cm^{-1}. Los espectros se procesaron con un programa OMNIC 7.3 (Thermo Electron Corporation).

2.4. Cromatografía gaseosa (CG) y cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa (CG-EM)

A diferencia de los componentes inorgánicos, los compuestos orgánicos son más difíciles de identificar, ya que en general se trata de mezclas complejas de productos naturales que han sufrido reacciones de degradación por acción de la luz, el oxígeno, los microorganismos y el agua. Estos procesos introducen nuevos compuestos que aumentan la complejidad de la mezcla, lo cual requiere de la aplicación de una combinación de técnicas analíticas para la identificación de los componentes individuales. Una de las técnicas más utilizadas es la cromatografía gaseosa, la cual se basa en la separación de los componentes de una mezcla en función de la competencia entre su adsorción sobre una fase estacionaria polimérica y su arrastre por un gas. La identificación de cada componente se basa en la comparación con compuestos patrones, por lo que es un buen método de análisis y de separación, pero un procedimiento de identificación limitado. En los casos de muestras muy complejas y cuando no se dispone de todos los patrones, una de las técnicas instrumentales más frecuentemente empleada es la espectrometría de masa acoplada con la cromatografía gaseosa. Si bien la técnica es destructiva, la pequeña cantidad de muestra requerida para el análisis (menor a un miligramo), su selectividad y su bajo límite de detección hacen de esta técnica una herramienta insustituible para el análisis de componentes orgánicos en bienes culturales.[4]

La espectrometría de masa es una técnica analítica que se basa en la producción de iones en fase gaseosa por ruptura de las uniones más débiles de una molécula para dar fragmentos característicos de cada tipo de compuesto orgánico, además de su peso molecular. Los iones producidos son separados de acuerdo con su masa y su carga mediante una combinación de campos eléctricos y magnéticos. Cada sustancia orgánica da un espectro de masa característico que permite su identificación a partir de las masas de cada uno de los fragmentos producidos y de la masa correspondiente al peso molecular. El espectro de masa de una mezcla de compuestos será el resultado de la superposición de los espectros de masa de cada uno de sus componentes y por lo tanto resultará complejo y difícil de interpretar. Por ello, una separación previa de los compo-

3 Michele Derrick, James Landry y Susan Stulik. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1999.

4 Marta Maier. "Aplicación de técnicas analíticas al estudio de materiales inorgánicos y orgánicos en muestras arqueológicas", en Cristina Vázquez y Oscar Palacios (eds.). *Patrimonio Cultural: la gestión, el arte, la arqueología y las ciencias exactas*. Buenos Aires, CNEA, 2008.

nentes de la mezcla en un cromatógrafo gaseoso acoplado a un espectrómetro de masa permitirá la identificación de los componentes individuales a través de la interpretación de sus espectros de masa.[5] Para ser analizados por cromatografía gaseosa, los componentes deben ser estables y volátiles a la temperatura de inyección de la mezcla. Generalmente, las mezclas de compuestos polares requieren de su transformación en derivados más volátiles mediante reacciones químicas sencillas. Los derivados más frecuentemente utilizados para el análisis de lípidos y resinas son los ésteres metílicos de ácidos grasos y ácidos resínicos, respectivamente.

- Preparación y análisis de las muestras:

a) *Análisis de lípidos:* las muestras de los lienzos de Carabuco (INF 1, GLO 1, GLO 2, GLO 4, PUR 1, PUR 4 y PUR 6) fueron transmetiladas con una solución de ácido clorhídrico 2% en metanol a 60 °C durante 2 horas, obteniéndose la mezcla de los ésteres metílicos de los ácidos grasos. Posteriormente, cada mezcla de reacción se extrajo con cloroformo, se evaporó el solvente bajo corriente de nitrógeno y se analizó por cromatografía gaseosa y cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa. Se utilizó un cromatógrafo Thermo Focus GC con detector de ionización de llama y una columna SPB-20 (30 m x 0,25 mm d.i., espesor del film: 0,25 μm). El programa de temperaturas fue: 1 minuto a 110 °C, luego 110 a 230 °C a 8 $°C.min^{-1}$, 230 a 240 °C a 3 $°C.min^{-1}$, 240 a 290 °C a 15 $°C.min^{-1}$ y 6 minutos a 290 °C. Los análisis de CG-EM se realizaron en un espectrómetro de masa TRIO-2 VG (70 eV) acoplado a un cromatógrafo Hewlett-Packard 5890 en las mismas condiciones que para el análisis por cromatografía gaseosa.

b) *Análisis de proteínas:* la muestra GLO 7 fue disuelta en HCl 6N e hidrolizada en un vial de reacción durante 5 horas a 100 °C. Se evaporó el HCl acuoso y la mezcla de aminoácidos se esterificó con HCl 2N en 2-propanol a 90 °C durante una hora. Luego de enfriar a temperatura ambiente y evaporar el solvente a presión reducida, el residuo se disolvió en diclorometano (Merck) y se trató con anhídrido trifluoroacético (Fluka) a 60 °C durante una hora. Posteriormente, se llevó a sequedad a presión reducida y el residuo se disolvió en diclorometano y se analizó por cromatografía gaseosa en un cromatógrafo Thermo Focus GC equipado con un detector de ionización de llama y una columna VF-5ms (Varian) (25 m x 0,32 mm d.i., espesor del film: 0,52 μm). El programa de temperaturas fue: 3 minutos a 60 °C, 60 a 260 °C a 25 $°C.min^{-1}$ y 6 minutos a 260 °C.

c) *Identificación de resinato de cobre:* para el análisis de resinato de cobre, las muestras PUR 3, GLO 4 (CAR), GLO 1 (CAQ) y una muestra patrón de resinato de cobre (Kremer, N° 12200) se saponificaron por calentamiento a 60 °C con una solución de KOH 10% en metanol:agua (1:1) durante 3 horas. Luego de enfriar a temperatura ambiente, las soluciones se extrajeron con una mezcla de dietil éter y agua. La fase éterea fue evaporada a sequedad bajo corriente de nitrógeno y metilada con una solución 20% de trifluoruro de boro en metanol a 100 °C durante 4 min. Luego de enfriar, se agregó una mezcla de cloroformo:agua (1:1). Se separó la fase clorofórmica, se secó con sulfato de magnesio anhidro y el solvente se evaporó bajo corriente de nitrógeno. La mezcla de ácidos grasos y ácidos resínicos metilados se analizó por cromatografía gaseosa en un cromatógrafo Thermo Focus GC equipado con un detector de ionización de llama y una columna VF-5ms (25 m x 0,32 mm d.i., espesor del film: 0,52 μm). El programa de temperaturas fue: 2 minutos a 80 °C, 80 a 270 °C a 20 $°C.min^{-1}$ y 18 minutos a 270 °C.

5 Maria Perla Colombini, Francesca Modugno, Roger Fuoco y A. Tognazzi. "A GC-MS study on the deterioration of lipidic paint binders". *Microchemical Journal*, vol. 73, N° 1-2. New York, Elsevier, 2002, pp. 175-185.

d) *Ensayos de microquímica:* los componentes de pigmentos y bases de preparación pueden ser identificados por reacciones químicas específicas. Una muestra incluida en una resina o en una placa de toque puede ser tratada bajo un microscopio con reactivos específicos (de óxido-reducción, de coloración, ácidos y bases) que den lugar a cambios de color o desprendimiento de gases, característicos de la presencia de un determinado componente. En este trabajo se realizaron ensayos de microquímica para la identificación de índigo y carbonato.

- Identificación de índigo: El corte estratigráfico de la muestra se hizo reaccionar bajo el microscopio estereoscópico con una gota de solución acuosa de hidróxido de sodio 4N. No se observó cambio. Al tratar con ácido nítrico concentrado, el color azul desapareció debido a la descomposición del índigo de color azul a isatina incolora.[6]
- Identificación de carbonato: El corte estratigráfico de la muestra se hizo reaccionar bajo el microscopio estereoscópico con una gota de acido clorhídrico 6N. Se observó producción de burbujas, lo cual es característico del desprendimiento de dióxido de carbono debido a la presencia de un carbonato.[7]

e) *Ensayos de tinción:* Los ensayos de tinción son las técnicas más antiguas utilizadas para identificar materiales orgánicos en muestras de pinturas. Provienen de la anatomía patológica, para la cual fueron diseñados originalmente. Estos ensayos se efectúan sobre cortes estratigráficos incluidos en resina utilizando reactivos específicos, y observando su fluorescencia al ser iluminados con luz ultravioleta o su coloración a la luz visible. Estos estudios permiten identificar, como parte de grandes grupos, proteínas, lípidos, polisacáridos y resinas naturales, pero se utilizan mayormente para los dos primeros. Los ensayos no son aplicables a capas oscuras, ya que no se puede observar la tinción.[8]

- Ensayo de tinción para lípidos: se aplicó una gota de una solución de Negro Sudan en etanol 60% sobre el corte estratigráfico y se observó bajo el estereomicroscopio. Una coloración azul oscuro es un ensayo positivo para lípidos.
- Ensayo de tinción para proteínas: se aplicó sobre el corte estratigráfico una gota de una solución acuosa de fucsina ácida al 1% y se observó bajo el estereomicroscopio. Una coloración púrpura es un ensayo positivo para proteínas.

3. Resultados y discusión

Los cortes estratigráficos de las muestras brindaron información valiosa sobre la técnica utilizada en la manufactura de los lienzos, revelándose en la mayoría de ellos la aplicación de una única capa de pintura, muy fina en comparación con la base de preparación. Los ensayos de tinción para lípidos y proteínas realizados sobre las estratigrafías permitieron identificar el tipo de aglutinante utilizado en las capas pictóricas y las bases de preparación, complementando la información sobre la técnica pictórica.

3.1. Bases de preparación

Las muestras del *Infierno* (Carabuco) no incluyeron la toma de la base de preparación. Por lo tanto, se analizaron solo las capas pictóricas. En las muestras de la *Gloria* (Carabuco) las capas

6 Helmut Schweppe. "Indigo and Woad", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1997, pp. 81-108.

7 Rutherford Gettens, Elizabeth West Fitzhugh y Robert L. Feller. "Calcium carbonate Whites", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 203-226.

8 Liliane Masschelein-Kleiner. "Analysis of paint media, varnishes and adhesives", *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting*. PACT 13. Louvain-la-Neuve, Roger Van Schoute and Hélène Verougstraete-Marcq, 1986, pp. 185-207.

pictóricas son finas en comparación con una importante base de preparación. El análisis por SEM-EDX de la base de preparación de las 5 muestras mostró la presencia de silicio y aluminio como elementos principales, junto a magnesio, calcio, hierro y potasio como elementos minoritarios (tabla 1). Esto indicaría la utilización de una tierra como base de preparación. El espectro IR (gráfico 1) de la base de preparación de GLO 6, separada con bisturí bajo estereomicroscopio, muestra la presencia de una banda intensa a 1100 – 1000 cm^{-1} correspondiente a la tensión Si-O-Si y dos señales a 467 y 529 cm^{-1}, características de óxidos de hierro.

Por otra parte, las bandas a 1654 y 1550 cm^{-1} son características de la presencia de proteínas, lo cual se confirma con la observación de una coloración púrpura en el ensayo de tinción del corte estratigráfico con solución de fucsina (fig. 65).

El análisis por FT-IR de la base de preparación del *Juicio Final* (Carabuco) dio un resultado similar al de la base de preparación de la *Gloria* de Carabuco. El análisis por cromatografía gaseosa (gráfico 2) de la mezcla de aminoácidos obtenida por hidrólisis ácida del componente proteico de la muestra GLO 7 y la comparación con muestras de referencia preparadas en el laboratorio (cola de conejo, cola de pescado y huevo) y datos de literatura,[9] indica la utilización de una cola animal como aglutinante proteico en la base de preparación. Los porcentajes relativos de los aminoácidos alanina (8,215 minutos), glicina (8,41 minutos), y prolina (10,082 minutos) se corresponden con los de cola de conejo.

El análisis por SEM-EDX (tabla 2) y espectroscopia IR de las bases de preparación de las muestras del *Purgatorio* dio resultados idénticos a los del *Juicio Final* y la *Gloria*.

La base de preparación de las obras de Caquiaviri está constituida fundamentalmente por tierras y en algunas muestras se observan granos blancos. Los datos de SEM-EDX (tabla 3) mostraron la presencia de silicio y calcio como elementos mayoritarios, con cantidades menores de hierro, aluminio, potasio y magnesio. En los espectros IR de las muestras INF 2 e INF 4 (fig. 66 y gráfico 3) se observa la banda a 1100 – 1000 cm^{-1} característica de un silicato y una banda a 1400 cm^{-1} correspondiente a un carbonato. Por otra parte, el desprendimiento de burbujas de la base de preparación de la estratigrafía de INF 4 con ácido clorhídrico 6N y su alto contenido en calcio confirma la presencia de carbonato de calcio en la base de preparación.

4. Capas pictóricas

4.1. Blanco

El carbonato básico de plomo ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$) o albayalde fue identificado en las muestras de color blanco INF 1 (CAR), GLO 1 (CAR), PUR 7, INF 3 (CAQ) (fig. 67) e INF 5 (CAQ) a partir de estudios de SEM-EDX (tablas 1-4), ensayos de microquímica con HCl 3N y espectroscopia IR. También se lo identificó en mezclas con pigmentos verdes y azules de los lienzos de Carabuco y Caquiaviri. El blanco de plomo es uno de los pigmentos sintéticos más antiguos y fue reemplazado en el siglo XIX por el blanco de zinc y posteriormente por el blanco de titanio.[10] Además de su uso como pigmento era valorado por sus propiedades secantes cuando se lo mezclaba con otros pigmentos.

9 Maria Perla Colombini, Alesia Carmignani, Francesca Modugno, Fabio Frezzato, Angela Olchini, Hariclia Brecoulaki, Vivi Vassilopoulou y Panagiotis Karkanas. "Integrated analytical techniques for the study of ancient Greek polychromy", *Talanta*, vol. 63, 2004, pp. 839-848.

10 Hermann Kühn y W. T. Chase. "Lead White", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 67-81.

4.2. Azules

Los pigmentos identificados en las muestras azules de los lienzos de Carabuco fueron índigo (INF 4, GLO 3) y azurita (GLO 3, GLO 6, PUR 4 y PUR 5). Solo en la muestra GLO 3 (fig. 68) se encontró una mezcla de ambos en la capa pictórica azul. Por otro lado, el índigo fue el único pigmento identificado en la muestra azul del *Infierno* de Caquiaviri (INF 4).

La azurita es un pigmento de origen mineral compuesto por un carbonato básico de cobre, $2CuCO_3.Cu(OH)_2$.[11] Su identificación se basó en la presencia de cobre como elemento mayoritario en los análisis por SEM-EDX de las capas pictóricas (tablas 1 y 2), en la observación de cristales azules por microscopia y en su reacción con ácido clorhídrico 3N. En todos los casos, la azurita estaba mezclada con blanco de plomo, evidenciado por la identificación de plomo por SEM-EDX en las capas pictóricas de color azul. La presencia del grupo carbonato de ambos pigmentos se confirmó además por espectroscopia IR a partir de la banda a 1415 cm^{-1}.

El índigo natural se obtiene por extracción de plantas de la familia *Papilionaceae*.[12] Debido a su color y a su granulometría es muy fácil de confundir con el azul de Prusia, pigmento sintético introducido alrededor de 1724. Ambos se distinguen mediante ensayos de microquímica: el índigo no reacciona con una solución de NaOH 4N, mientras que el azul de Prusia se disuelve con formación de un precipitado marrón. Por otra parte, el tratamiento con HNO_3 (c) descompone al índigo, mientras que el azul de Prusia permanece inalterado. Los análisis de SEM-EDX también permiten diferenciar ambos pigmentos. El índigo en las muestras INF 4 y GLO 3 fue mezclado con blanco de plomo y por SEM-EDX se identificó solo plomo como el elemento principal. En el caso de contener azul de Prusia, se debería haber identificado hierro.

4.3. Amarillo

El sulfuro arsenioso (As_2S_3), conocido con el nombre de oropimente, fue identificado en dos muestras (INF 2 y GLO 2) de la serie de Carabuco mediante análisis por SEM-EDX sobre los cortes estratigráficos (tablas 1 y 4, fig. 69).

Este compuesto venenoso[13] fue el pigmento amarillo elegido en la paleta andina, en lugar del amarillo de plomo, uno de los más utilizados en la paleta europea de la época.[14] Anteriormente, este pigmento fue identificado en muestras de 5 cuadros del Alto Perú que datan del período colonial (1610-1780) y en tres muestras de color verde, en combinación con índigo en dos de ellas y con azul de Prusia en otro cuadro de la misma colección.[15] Así mismo fue identificado en muestras de 6 de los 19 cuadros de la vida de Santa Catalina de Siena.[16]

4.4. Verdes

Las muestras de color verde tomadas de los lienzos del *Infierno* (INF 7), el *Purgatorio* (PUR 3) y la *Gloria* (GLO 4) de Carabuco y la *Gloria* (GLO 1) de Caquiaviri contienen pigmentos a base de Cu. En las muestras PUR 3, GLO 4 (CAR) y GLO 1 (CAQ) (fig. 70) se identificó resinato de cobre por cromatografía gaseosa. Este es el nombre que se da comúnmente a un pigmento verde transparente coloreado por sales de cobre de ácidos resínicos.[17]

En el gráfico 4 se muestra el cromatograma de GLO 1 (CAQ) en donde se observan dos picos a 15.77 y 16.485 minutos que corresponden a ácidos pimárico y abiético, provenientes

11 Rutherford Gettens y Elizabeth West Fitzhugh. "Azurite and Blue Verditer", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 23-35.

12 Helmut Schweppe. *Op. cit.*

13 Elizabeth West Fitzhugh. "Orpiment and Realgar", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1997, pp 47-80.

14 Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

15 Alicia Seldes, José E. Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier y Gonzalo Abad. "Green, yellow and red pigments in the South American painting (1610-1780)", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 41, Nº 3. Washington, AIC, Autumn - Winter, 2002, pp. 225-242.

16 Alicia Seldes, Gonzalo Abad y Marta S. Maier. "Composición química de las capas de pintura", en AA.VV. *Una serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina: historia, restauración y química*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

17 Hermann Kühn. "Verdigris and Copper Resinate", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History*

de la resina, junto con los picos a 10.908 (ácido palmítico) y 11.965 minutos (ácido esteárico), característicos de un aceite vegetal.

En la muestra GLO 4 (CAR) se identificó por microscopia óptica la presencia de cristales azules en la capa pictórica, los cuales contienen cobre (tabla 1) como uno de los elementos mayoritarios. Se presume que estos cristales podrían corresponder a verdigris, un acetato de cobre utilizado en la preparación del resinato de cobre. Además, en las tres muestras se identificó plomo en la capa pictórica, lo cual sugiere la mezcla con blanco de plomo.

El corte estratigráfico de la muestra INF 7 (CAR) (fig. 71) mostró una capa verde sobre una capa blanca con algunos cristales azules. El análisis por SEM-EDX de la capa verde indicó la presencia de cobre como elemento mayoritario. Debido a la pequeña cantidad de muestra no fue posible realizar un análisis por CG para confirmar la presencia de resinato de cobre como el pigmento verde.

El análisis por SEM-EDX de la zona blanca con cristales azules de la estratigrafía mostró la presencia de silicio como componente mayoritario junto con elementos minoritarios como cobalto, arsénico y plomo (tabla 4). Esta composición indicaría la presencia de esmalte como pigmento azul.[18] Este pigmento fue identificado por primera vez en 17 cuadros pintados en la región de los Andes durante el período colonial (1610-1780).[19] Por otra parte, el desprendimiento de burbujas en la capa inferior al tratar la estratigrafía con HCl 3N confirmó la presencia de blanco de plomo.

4.5. Rojos

Los resultados del análisis de las muestras rojas pueden observarse en las tablas 2, 3 y 4. El bermellón o cinabrio es un sulfuro de mercurio (HgS) natural extraído en América de las minas de Huancavelica (Perú, en las cercanías de Ayacucho) y también producido artificialmente.[20] En la muestra INF 5 (CAR) se lo identificó por SEM-EDX (tabla 4) y por su color rojo intenso y brillante bajo el estereomicroscopio (fig. 72).

En las muestras INF 10 (CAR) y PUR 1 (figs. 73 a y b) se identificó mediante estudios de SEM-EDX (tablas 2 y 4) y FT-IR la presencia de hematita (Fe_2O_3) como pigmento rojo. Las tierras fueron extensamente utilizadas como pigmentos y también como bases de preparación en la región andina[21] debido a su secado rápido y su baja absorción de aceite.

El análisis por SEM-EDX de la muestra INF 2 del *Infierno* de Caquiaviri (fig. 74, tabla 3, gráfico 5) dio Pb como único elemento en la capa roja superior, indicando la presencia de minio (Pb_3O_4) como pigmento. También llamado azarcón o rojo de Saturno, este óxido de plomo servía como secante para los demás colores y para adulterar el carmín o el bermellón, dado su bajo costo.[22]

En la muestra GLO 2 (CAQ) (fig. 73 c) se identificaron hierro y plomo por SEM-EDX en la capa roja, lo cual sugiere una mezcla de minio y tierra roja.

4.6. Negros

Los pigmentos negros contienen alguna forma de carbón elemental, ya sea como único componente o como componente mayoritario. Podemos distinguir pigmentos negros producidos por combustión de materia vegetal, de lámparas de aceite o de huesos de animales y también tierra negra, un pigmento de origen mineral.[23] Se analizaron tres muestras de color negro por SEM-

and Characteristics, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 131-158.

18 Bruno Mühlethaler y Jean Thissen. "Smalt", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 113-130.

19 Alicia Seldes, Jose E. Burucúa, Marta S. Maier, Gonzalo Abad, Andrea Jáuregui y Gabriela Siracusano. "Blue Pigments in the South American Baroque Painting", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, N° 2. Washington, (Summer, 1999), AIC, pp. 100-123.

20 Rutherford Gettens, Robert L. Feller y W. T. Chase. "Vermilion and", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 159-182.

21 Kate Helwig. "Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 2007, pp. 39-109.

22 Alicia Seldes, Jose E. Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier y Gonzalo Abad. "Green, yellow and red pigments in the South American painting (1610-1780)", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 41, N° 3. Washington, AIC (Autumn - Winter, 2002), pp. 225-242.

EDX. En las muestras INF 1 (CAQ) (fig. 75) y PUR 6 la composición elemental (tablas 2 y 3) sugiere el uso de negro de carbón como pigmento. La presencia de calcio en proporciones importantes en ambas muestras sugiere la presencia de carbonato de calcio, lo cual se atribuye a la inclusión natural de tiza en carbón. Por otra parte, también es común detectar azufre, como en la capa negra de PUR 6, en el negro de carbón.[24]

En la muestra INF 6 (CAR), la identificación de P y Ca, indicativos de la presencia de hidroxiapatita, sugiere la utilización de un carbón animal.

5. Aglutinantes de las capas pictóricas

Los aceites vegetales son los aglutinantes más frecuentemente utilizados en pintura de caballete, si bien en algunos casos se ha utilizado también huevo.[25] En este trabajo se identificó la presencia de lípidos mediante ensayos de tinción sobre los cortes estratigráficos y a partir del análisis por CG y CG-EM de los ésteres metílicos de los ácidos grasos obtenidos por transmetilación de algunas de las muestras. Los resultados indican la presencia de los ácidos palmítico (16:0) y esteárico (18:0) como componentes principales y la ausencia de colesterol, lo cual confirma la utilización de aceites vegetales como aglutinantes. En la mayoría de las muestras la relación ácido palmítico/ácido esteárico es aproximadamente igual a 1, lo que indicaría la presencia de un aceite secante que podría caracterizarse como aceite de lino.[26]

6. Marco

Dos muestras, M-azul y M-roja, tomadas del marco tallado, laminado con pan de plata y policromado del *Infierno*, fueron incluidas en resina acrílica y pulidas hasta obtener los correspondientes cortes estratigráficos (figs. 76 a y b). El análisis por SEM-EDX de ambas muestras reveló la presencia de índigo en M-azul y una laca orgánica roja en M-roja sobre un pan de plata y una base de preparación compuesta por yeso (sulfato de calcio).

23 John Winter y Elizabeth West Fitzhugh. "Pigments Based on Carbon", en *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 4. Washington, National Gallery of Art, 2007, pp. 1-37.

24 Ibidem.

25 Alicia Seldes, Gonzalo Abad y Marta S. Maier. "Composición química de las capas de pintura", en AA.VV. *Una serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina: historia, restauración y química*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

26 John Mills y Raymond White. *The Organic Chemistry of Museum Objects*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

COLOMBINI, Maria Perla; CARMIGNANI, Alesia; MODUGNO, Francesca; FREZZATO, Fabio; OLCHINI, Angela; BRECOULAKI, Harlicia; VASSILOPOULOU, Vivi y KARKANAS, Panagiotis. "Integrated analytical techniques for the study of ancient Greek polychromy", *Talanta*, vol. 63, 2004, pp. 839-848.

COLOMBINI, Maria Perla; MODUGNO, Francesca; FUOCO, Roger y TOGNAZZI, Antonio. "A GC-MS study on the deterioration of lipidic paint binders", *Microchemical Journal* vol. 73, Nº 1-2. New York, Elsevier, 2002, pp. 175-185.

DERRICK, Michele; LANDRY, James y STULIK, Susan. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1999.

FITZHUGH, Elizabeth West. "Orpiment and Realgar", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1997, pp. 47-80.

GETTENS, Rutherford y FITZHUGH, Elizabeth West. "Azurite and Blue Verditer", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 23-35.

GETTENS, Rutherford; FITZHUGH, Elizabeth West y FELLER, Robert L. "Calcium carbonate Whites", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 203-226.

GETTENS, Rutherford; FELLER, Robert L. y CHASE, W. T. "Vermilion and Cinnabar", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 159-182.

HELWIG, Kate. "Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 2007, pp. 39-109.

KHANDEKAR, Narayan. "Preparation of cross-sections from easel paintings", *Reviews in Conservation*, Nº 4. London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, pp. 52-64.

KÜHN, Hermann. "Verdigris and Copper Resinate", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 131-158.

KÜHN, Hermann y CHASE, W. T. "Lead White", en *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 67-81.

MAIER, Marta. "Aplicación de técnicas analíticas al estudio de materiales inorgánicos y orgánicos en muestras arqueológicas", en Cristina Vázquez y Oscar Palacios (eds.). *Patrimonio Cultural: la gestión, el arte, la arqueología y las ciencias exactas*. Buenos Aires, CNEA, 2008.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. "Analysis of paint media, varnishes and adhesives", en *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Painting.* PACT 13. Louvain-la-Neuve, Roger Van Schoute and Hélène Verougstraete-Marcq,1986, pp. 185-207.

MILLS, John y WHITE, Raymond. *The Organic Chemistry of Museum Objects*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1994.

MÜHLETHALER, Bruno y THISSEN, Jean. "Smalt", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 113-130.

NADOLNY, Jilleen. "The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, *circa* 1780-1880", *Reviews in Conservation*, Nº 4. London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, pp. 39-51.

SCHWEPPE, Helmut. "Indigo and Woad", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington, National Gallery of Art, 1997, pp. 81-108.

SELDES, Alicia; ABAD, Gonzalo y MAIER, Marta S. "Composición química de las capas de pintura", en AA.VV. *Una serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina: historia, restauración y química*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

SELDES, Alicia; BURUCÚA, José E.; MAIER, Marta S.; ABAD, Gonzalo; JÁUREGUI, Andrea y SIRACUSANO, Gabriela: "Blue Pigments in the South American Baroque Painting", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, Nº2. Washington, AIC, (Summer, 1999), pp. 100-123.

SELDES, Alicia; BURUCÚA, José E.; SIRACUSANO, Gabriela; MAIER, Marta S. y ABAD, Gonzalo. "Green, yellow and red pigments in the South American painting (1610-1780)", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 41, Nº 3. Washington, (Autumn - Winter, 2002), AIC, pp. 225-242.

SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. Siglos XVI-XVIII. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

WINTER, John y FITZHUGH, Elizabeth West. "Pigments based on Carbon", en *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 4. Washington, National Gallery of Art, 2007, pp. 1-37.

Capítulo 6

NOTAS PARA DETENER EL "ESCÁNDALO": FIESTA, COLOR E IDOLATRÍA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ[1]

Gabriela Siracusano

En una tardía causa de visita de hechicería e idolatrías realizada en la provincia de Cajatambo en los pueblos de indios de Chacras y Andajes en 1725, un edicto público condenaba:

> (...) conjurar nubladoso tempestades, vapedrear las aguas quando lluebe con tambor bestidos a uso de su gentilidad reusar de hechicerias (...) o usan de un género de tierra colorada que llaman anaipullo, (...) o abusos dirramando chicha, coca o hotras demas naciones de sus camachicos y bailes (...).[2]

En las siguientes declaraciones y confesiones de los indios en cuestión, las menciones a piedras y polvos de colores, pinturas en vasos, piedras y tinajas, instrumentos musicales (cañas, pífanos, flautas y vihuelas) y bailes como signos idolátricos son constantes. Estos elementos presentan un panorama variado para analizar los alcances de dichas prácticas, sus significados y su permanencia, hecho este último que el fiscal de la causa califica como "(...) un escandalo que al cavo de docientos años se allen los mas hechos barbaros".[3]

Efectivamente, muchos años habían transcurrido desde las primeras campañas de extirpación de idolatrías iniciadas en 1570 e impulsadas por el Virrey Toledo. Incluso también podríamos advertir que habían pasado por lo menos 50 años de iniciada la que Pierre Duviols presenta como la "Nueva Extirpación".[4]

Sin embargo, tambores, flautas, chicha, bailes y borracheras marcaban el ritmo de una fiesta incesante... pero ¿qué fiesta?

* * *

> La pintura es nobilísima robadora de los semblantes humanos, de quien ni las fábricas más sublimes se huyen ni los jardines más idolatrados se esconden, que en una pequeña pluma de un valentosísimo pintor encierra el mar sus peces, el aire sus aves, el fuego sus llamas, y la tierra sus plantas; y de ésta, pues, que es del rey de los sentidos el mayor halago, estaba manifiesta en todas las calles (en multitud de lienzos sobre las ricas tapicerías) variedad así de imágenes de santos como de muy excelentes historias.[5]

1 Este artículo es una versión ampliada de la ponencia presentada en el *IV Encuentro Internacional sobre Barroco "La Fiesta"*, organizado por Unión Latina, La Paz, 11 al 14 de abril de 2007.

2 Archivo Arzobispal de Lima, *Causa de Visita de hechicerías e idolatrías.* 12:1. 1725. *Visita de Idolatrías hecha en Chacras y Andajes por el cura de la doctrina de Paccho doctor don Pedro de Celis;* f. 2v–5r.

3 Archivo Arzobispal de Lima, *Causa de Visita de hechicerías e idolatrías;* f. 15v.

4 Pierre Duviols. *Procesos y Visitas de Idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*, Lima, IFEA-Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, 2003, pp. 77-79.

5 Arzáns de Orsúa y Bartolomé Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Tomo I, Parte I, L.VII, cap. 16, p. 390.

Con motivo de la fiesta que celebraba la canonización de San Ignacio de Loyola, Bartolomé Arzans de Orsúa exhibía el lugar destacado que la pintura ocupaba en los festejos públicos que Potosí había celebrado en esta y otras oportunidades a lo largo de su historia. Dichos lienzos apoyaban una cultura festiva visual, en la que se combinaban todo tipo de elementos: carros y arcos triunfales, túmulos, andas, altares y arquitecturas efímeras; trajes cortesanos, máscaras y pinturas corporales; flautas, trompetas, arpas y cajas, las que superponían sus sonidos a los perpetrados por los estruendos de arcabuces y los fuegos artificiales. Verdadero engranaje sinestésico que se ponía en marcha toda vez que las circunstancias religiosas, políticas o civiles lo requerían. Nacimientos, muertes, matrimonios y fidelidades a una corona tan ausente en lo real como presente en la representación de su poder efectivo; celebraciones como las dedicadas a la Purísima, a Santiago o al Corpus Christi, inauguraciones de iglesias, visitas de virreyes y corregidores, o conmemoraciones de victorias militares; todas ellas abordaban un espacio público en el que sus actores –españoles, indios, mestizos y criollos– construían su lugar social, no exento de delimitaciones jerárquicas, como tampoco de reclamos y negociaciones. Estas fiestas oficiales permitían entonces la puesta en escena del orden social a la vez que actualizaban, mediante sus representaciones, la vigencia de ciertos ideales.[6] Una forma festiva cuyos orígenes podemos rastrearlos en las fiestas oficiales medievales (y revivificadas luego de Trento) las que, al decir de Bajtín, "no sacaban al pueblo del orden existente" ni debían permitir que aflorara lo que él denominó la "segunda vida del pueblo", es decir el espíritu carnavalesco con sus componentes de risa, comicidad y de profundo vínculo con los objetivos superiores de la existencia humana. Por el contrario, contribuían a "consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente".[7] Aun así, esa construcción del lugar social tenía filtraciones de lo popular y del borramiento de fronteras entre estas "dos vidas del pueblo" que, en plena modernidad temprana, exhibían una convergencia cultural, tal como bien ha señalado Burucúa.[8] En el escenario virreinal, dicho borramiento permitía el espacio para el reclamo y la negociación de grupos sociales sojuzgados desde el comienzo de la conquista. Y es que frente a la fusión que se estaba produciendo en la fiesta oficial europea, aquí nos encontramos frente a una situación muy distinta. Era una sociedad donde un orden político, religioso y económico se superponía a otro, que no había muerto sino que se adaptaba a las nuevas necesidades provocando en esa misma fiesta fisuras por las que aparecía el estallido de una sensibilidad y una concepción vital distinta que tanto era aprovechada por las elites dominantes en muchas oportunidades como era motivo de preocupación en otras. Cara y contracara de un juego de representaciones que requería de estrategias y límites para su normal desarrollo.

Pero ¿cuál era estrictamente la concepción de fiesta que se manejaba en los dominios españoles? Si nos remitimos a lo que indica Sebastián de Covarrubias advertimos que:

> La Iglesia Catolica llama fiefta la celebridad de las Pafcuas, y Domingos y dias de los Santos que manda guardar , con fin que en ellos nos defocupemos de toda cofa profana , y atendamos a lo que es efpiritu , y religion , acudiendo a los Templos , y lugares sagrados á oir las Miffas , y los fermones , y los oficios diuinos : y en algunas dellas á recibir el Santifsimo Sacramento, y vacar a la oracion, y contemplacion : y fi en ellos dias defpues que fe ouiere cumplido con lo que nos manda la fanta Iglefia fobrare algun rato de recreacion, sea honefta , y exemplar.[9]

6 Ver Luis Eduardo Wuffarden. "Piadoso Cuzco". *FMR. Revista de Arte y Cultura de la Imagen*, Nº 32. Milán, octubre de 1996, p. 96.

7 Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza, 1994, pp. 14-15.

8 Ibidem, pp. 91-96; José Emilio Burucúa. *Sabios y Marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica*. Buenos Aires, Lugar editorial, 1993, pp. 28-29.

9 Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Añadido por el Padre Benito Remigio de los Clérigos Menores. Con privilegio. En Madrid, por Melchor Sanchez. A costa de Gabriel de Leon, Mercader de Libros, vendese enfrente de la calle de la Paz, 1673, Letra F, folio 9r.

Así entendida, la fiesta religiosa delimitaba las acciones, los fines y los espacios por los que debía transcurrir, haciendo hincapié en la preeminencia de lo espiritual por sobre lo profano y aclarando que solo fuera del tiempo de la fiesta cabía la posibilidad de una recreación siempre que estuviera en concordancia con dichos fines.[10] En los hechos sabemos, de acuerdo con innumerables testimonios, que en el área andina esta delimitación establecida por lo escrito exhibía sus borramientos en el orden de lo practicado, tal como comentamos al principio de este trabajo. Sin embargo, las instancias de negociación parecían acercarse al costado de lo peligroso cuando ciertas acciones se manifestaban:[11]

> Volvi a san damian, y de aqui entre en el pueblo de Guarocheri, Doctrina de San Lorenzo de Quinti, donde fue inumerable lo que se descubrio (...). En este pueblo de Huaricheri, hazian fiesta a Pariaccacca, y otros idolos, representandolos con las figuras, y Imagines del Señor, de la Virgen, que estavan en la iglesia, y a Christo Señor nuestro llamavan ellos con nombre de Idolo, y lo mismo a la Virgen, etc.[12]

¿Estaba Francisco de Ávila refiriéndose a la fiesta en los términos que acabamos de analizar? Decididamente no. "Hazer fiesta" llevaba implícitas ciertas cualidades que a continuación intentaremos identificar.

Por lo pronto, el mismo Covarrubias nos indica que "Hazer gran fiefta de vna cofa" se unía a la idea de "reirla mucho y, a vezes encarecerla", entendiendo por esto último la facultad de exagerar y ponderar algo en exceso. Por otra parte, también explica que "Los Gentiles tenian fus dias de fiefta: en los quales ofrecian sus sacrificios a fus vanos diofes , o celebravan fus vanquetes publicos, o juegos, los dias de fus nacimientos : y comunmente de zimos quando ay regozijos que fe hazen fieftas".[13]

Risa, exageración, regocijo, banquetes, juegos, gentilidad y finalmente falsedad y engaño eran los términos que identificaban a esta fiesta. Era la fiesta del paganismo, con sus excesos, su vana presencia y la exacerbación de los sentidos. "Mas toda razõ repugna auer tales Dioses, y entre ellos machos y hebras, y q comian y dormiã, cofas q no fon de Dios: porq el comer, y el beuer, y dormir, es por refociliar y cõferuar la vida, cofas muy agenas de la diuina naturaleza del verdadero Dios", esgrimía en 1611 Juan Pérez de Moya en su *Filosofía Secreta*.[14] Comer, beber y dormir eran las manifestaciones de un cuerpo entregado a lo más profundo de sus necesidades carnales y vitales, tantas veces relacionadas con las vanidades mundanas y el universo de lo corruptible y lo "bajo".[15] El imperio de los sentidos –vista, oído, olfato, gusto y tacto–, los que en la otra fiesta serían apelados por la retórica barroca cristiana para conmover el alma de los fieles, eran en

10 En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Bajtín cuando señala que "(...) las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían formales, las sucesiones y crisis quedaban relegadas totalmente al pasado. En la práctica, la fiesta oficial miraba solo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso, el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública". Bajtín. *Op. cit.*, 1994, p. 14.

11 No debemos olvidar que todas las prácticas que mencionaremos forman parte de relatos interesados en la construcción de la identidad idolátrica, por lo tanto dichos datos hablan más del utillaje mental de quien escribe que de su presencia efectiva. En este sentido, resulta aclaradora la mirada de Pierre Duviols, referida a la deformación de la visión de los extirpadores que visitaron tierras andinas. Ver Duviols. *Op. cit.*, p. 46.

12 Francisco de Ávila. *Tratado de los Evangelios, T. I, que contiene desde la primera Dominica de Adviento, hasta el sabado de la octava de Pentecostes*. Lima, 1648, folio 6.

13 Covarrubias Orozco. *Op. cit.* letra F, folio 9r.

14 Juan Pérez de Moya. *Filosof Secreta*. Alcalá de Henares, po Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1 cap. XIII, p. 26.

esta fiesta, también interpretada desde el cristianismo, la vía por la que ingresaban todo tipo de vicios.[16] Lo que entraba por la boca –la "gran boca abierta", diría Bajtín–, por los ojos o por los oídos evocaba figuras mitológicas como la de Chronos, Dionisos, Argos o las seductoras sirenas.

Por ello, producir una operación simbólica que permitiera homologar este topos con las costumbres y prácticas festivas de quienes debían ser convertidos a la fe cristiana en el área andina, no fue tarea difícil.[17] Así, las menciones a bailes, danzas, cantos, instrumentos musicales, comidas y bebidas rituales –todo manifestado y consumido en exceso–, comenzaron a proliferar en escritos e imágenes –impresos o no–, instalando este antiguo topos en clave andina.[18] Las tres crónicas escritas en castellano, quechua y aymara relativamente coetáneas que más datos ofrecen acerca de las costumbres de los pueblos andinos –aunque sus tres autores no evaden la impronta de la mirada evangelizadora–, son ejemplo de este ejercicio simbólico en el que la fiesta pagana grecorromana se funde con la fiesta idolátrica. De este modo, el manuscrito de Huarochirí daba forma a la fiesta andina mediante su vinculación con la borrachera, el baile, las máscaras y disfraces, y la mención a instrumentos musicales como el pincullu o la antara:

> En la quebrada más debajo de Huarochirí había una comunidad de yuncas llamada Huayquihusa. Por ese entonces, los miembros de esa comunidad celebraban una fiesta importante con una gran borrachera.[19] Mientras Macahuisa hablaba, una bocanada de llacsa llacsa [cardenillo] salía de su boca como si fuera humo. Llavaba, en aquel entonces, una antara [flauta de pan] de oro. Su pincullu [flauta] también era de oro. Llevaba un chumpruco [¿variedad de turbante?] en la cabeza; su pusuca era de oro y su cusma [túnica de algodón] negra.[20]

Al mismo tiempo que denunciaba la coincidencia entre fiesta oficial y fiesta idolátrica que veíamos antes en Ávila:

> Sabemos que, en el primer día del Auquisna, solían celebrar la pascua de Pariacaca. Bailaban de la misma manera en la época de la fiesta de Chaupiñamca. Y, de nuevo, en el mes de noviembre, celebraban otro baile llamado Chanco que hacían casi coincidir con la fiesta de San Andrés.[21]

15 "El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el comer estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarra y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo". Bajtín. *Op. cit.*, pp. 252-253.

16 Mujica Pinilla ha presentado una interpretación muy adecuada sobre el uso de anteojos negros en el grupo de jesuitas presentes en uno de los lienzos de la Procesión del Corpus de Santa Ana, como signo de mortificación de la vista, por la que se entendía se asomaba el alma pero también podía entrar la muerte. Ramón Mujica Pinilla. "El arte y los sermones", en Ramón Mujica Pinilla *et al. El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2002, p. 254.

17 En este sentido, deseo destacar que, si bien es posible identificar muchas de estas acciones como prácticas rituales festivas efectivamente ocurridas en los pocos escritos en los que "asoma" la voz del nativo (Guamán Poma, Santa Cruz Pachacuti, *Manuscrito de Huarochirí*), es importante remarcar que las fuentes con las que contamos transmiten un conocimiento acerca de ellas teñido por la mirada de quienes contribuyeron a la construcción del concepto de idolatría como estrategia e instrumento político. Ver Gabriela Ramos y Henrique Urbano (comps.). *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII*. Cusco, Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas", 1993, Cuadernos para la Historia de la Evangelización en América Latina, Nº 5.

18 Por supuesto, entendemos que esto se desarrolló en todos los virreinatos, pero en este caso solo nos referiremos al área en cuestión.

19 Gerald Taylor. *Huarochirí. Manuscrito quechua del siglo XVII. Ritos y tradiciones 1*. Lima, Institut Français d'Études Andines-Lluvia editores, 2003, cap. 6, p. 47.

20 Ibidem, p. 107.

21 Ibidem, p. 67.

Por su parte, Juan de Santa Cruz Pachacuti también advertía esta combinación prototípica de fiesta, baile, comilonas, borracheras, cajas, tambores, y cantos, unidos a la presencia del arco del cielo y las plumas de pájaros:

> (...) dizen questaban La gente de aquel pu° entendiendo en sus borracheras y bayles adonde el dbe to[na] pa a la despedida lo an llegado a predicarles como solian hazer el qual no fueron oydos (...).[22]
> (sobre Inca Roca) (...) gran amigo de baylar que en su tpo no entendio en otra cossa <de> mas que de baylar y holgarse en comer y beuer y mucho mas las ydolatrias y Rictos (...).[23]

Por último, Guamán Poma de Ayala es quien conjuga imagen y palabra para distinguir no solo las características de estas fiestas sino sus particularidades según las regiones del Tawantinsuyu y sus actores:

> Es que llama *taqui* [danza ceremonial], *cachiua* [canción y danza en corro]ª, *haylli* [cantos de triunfo]ª, *araui* de las mosas, *pingollo* [flauta] de los mosos y fiesta de los pastores *llama miches* [pastor de llamas], *llamaya* [cantar de los pastores de llama] y de los labradores *pachaca, harauayo* [cántico], y de los Collas, *quirquina, collina, aymarana* [canciones y danzas aymaras], de las mosas, *guanca*, de los mosos *quena quena* [canciones y danzas aymaras].[24]

Incluso ofreciendo detalles acerca de cómo y quiénes entonaban y bailaban estos cantos, con géneros concebidos para diferentes ocasiones:

> FIESTA. La fiesta de los Colla Suyos desde el Cuzco cantan y dansan. Dize el *curaca* prencipal: '*Quirquiscatan mallco* [Cantamos y bailamos, rey] *uirquim capacomi* [?]' desde Cauina, Quispi Llacta, Poma Canchi, Cana, Pacaxi, Charca, Choquiuito, Chuquiyapo y todo Hatun Colla, Uro Colla. Comiensa, tocan el tanbor y canta las señoras y donzellas (...).[25]

Si bien Guamán Poma se preocupa por separar estas prácticas de las idolátricas, la recurrencia al tópico de la borrachera –recordemos que fue intérprete de Cristóbal de Albornoz– aparece como inevitable:

> (...) dansas *taquies* de los *Yngas* y de *capac apoconas* [señores poderosos] y prencipales y de los yndios comunes destos rreynos, de los Chinchay Suyos, Ande Suyos, Colla Suyos, Conde Suyos. Los quales dansas y *arauis* [canción] no tiene cosa de hechiseria ni ydúlatras ni encantamiento, cino todo huelgo y fiesta, rregocixo. Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda.[26]

Con este planteo, la oración evangelizadora instaló una fusión de imágenes visuales y verbales en las que o bien se insistía en el topos de la desmesura y el engaño[27] o se lo contrarrestaba con discursos tendientes a utilizar las mismas vías de acceso de los sentidos y los órganos relacionados pero con fines moralistas o salváticos. Así, las acciones insistían en la alusión a los ojos y los oídos para "arrancar las más íntimas raíces de la idolatría del ánimo de los indios", a la vez que

22 Juan de Santa Cruz Pachacuti. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Lima, FCE, 1995, fol 6r, p. 12.

23 Ibídem, fol. 16v, p. 50.

24 Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva Corónica y buen gobierno*. 1615. Versión internet del manuscrito original, Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4°. Copenhague. Biblioteca Real de Dinamarca, pp. 315 y 317.

25 Ibídem, p. 325. Transcribimos solo el pasaje concerniente al Collaysuyu por razones prácticas y concernientes al interés de este escrito.

26 Ibídem, p. 315

27 "[El diablo] (...) tanbien pretende hacer suyos con falsa imitacion los sacramentos y las ceremonias religiosas del Dios verdadero. Pues. Que otra explicacion tiene que en la ciudad del Cuzco, célebre en el imperio de los ingas, haya intentado servirse de una cierta sombra y simulacro de nuestra Eucaristia? Porque de la masa de sacrificio rociada con sangre de no se que animal cada cual recibia y comia unos bollos festivos, con los que testimoniaban guardar en su corazon, fidelidad y union con el principe Inga hasta derramar su sangre por el. Y en esta forma comulgaban un determinado dia festivo principal-

mente los peregrinos y forasteros". José de Acosta. *De procuranda Indorum salute*. C.S.I.C. Madrid, 1984, vol. XXIII, cap. XII, p. 427. Ver también *Confessionario para los curas de indios con la instrucción contra sus ritos y exhortacion para ayudar a bien morir: y suma de sus privilegios y forma de impedimentos del Matrimonio*. Lima, 1585, De los hechizeros y hechizerias, cap. IIII, p. 4; Antonio de La Calancha. *Chronica moralizada del orden de S. Agustin en el Peru*, tomo I, cap. XII, p. 374; Fernando de Avendaño. *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Catolica*. Lima, 1648, sermones VI y XVII.

28 AA.VV. *Tesoro Peruano de un mineral rico, labrado en un ingenio famoso, ensayado, y tenido por de buena ley*. Zaragoza, 1677.

29 Ibidem, "Sermon predicado en el lubileo de las Quarenta Horas, los tres dias de Carnestolendas, en la Iglesia de la Compañía de Iesus", a doze de febrero, de 1673.

30 Ibidem, "Sermon predicado el sabado despues de la Dominica in Passione, en la Iglesia del Hospital del Glorioso Apostol San Andrés, de la ciudad de Lima, á treze de Abril", de 1669, pp. 40-58.

31 "Tercero Catecismo: Sermonario". Sermón XXX, parag. 886-887, en Guillermo Durán. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*.

abundaban en referencias a la música y a la pintura creadas por seres celestiales. Un sermonario de fines del siglo XVII con el sugestivo e ingenioso título de *Tesoro Peruano de un mineral rico, labrado en un ingenio famoso, ensayado, y tenido por de buena ley*,[28] dedicado a la Reina de los Cielos, presentaba, por ejemplo, un sermón predicado en el Virreinato del Perú en 1673 acerca de la vista y los ojos, en el cual la figura de Cristo era presentada cubierta de ojos, como un gran Argos, junto al Santísimo Sacramento,[29] mientras que otro, predicado en 1669, explicaba el trabajo angélico al momento de la creación de una música celestial que alababa a la luna como símbolo mariano.[30] La fiesta plena de colores y sonidos también se daba en los Cielos. En combinación con aquella desarrollada en la tierra de manera "honefta y exemplar", contrastaba con la representación simbólica de la otra fiesta, la de los idólatras, apóstatas y herejes. A estos, al momento de morir, no los esperaría el sonido supremo de voces angélicas, cornos, trompetas, arpas y fagots, sino "grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos".[31]

* * *

"Ay de nosotros, por qué hemos pecado, los arrojarán al camino del fuego, allí, habrá, llanto y, crujir de dientes, en el infierno, no hay ninguna redención" (fig. 6). Esta frase admonitoria, en la que se combinan las lamentaciones del profeta Jeremías con las advertencias de Mateo y Lucas,[32] se extiende a lo largo del límite superior del registro medio del cuadro correspondiente a la representación del *Infierno* de las Serie de las Postrimerías, ejecutada por José López de los Ríos en 1684 para la iglesia de Carabuco. En dicho cuadro, almas sufrientes y pecadoras con gestos retorcidos de dolor son torturadas por demonios y seres monstruosos, desgarradas y abrasadas por las llamas en una larga espera que culmina en las fauces del Leviatán, la "gran boca abierta" que engulle tanto a indios como a españoles. Los motivos de semejante destino no están ausentes en el lienzo. Su registro superior así nos lo muestra: abrir los oídos a las palabras del demonio mientras se desoían aquellas expresadas en el sermón o en el momento de la confesión, o abandonarse a los placeres del canto, la bebida y el ocio, eran causa suficiente para, llegado el momento de la muerte, el alma fuera sustraída por las garras del mal y arrojada a los infiernos. Pero José López de los Ríos aprovecha este registro para situar en el centro del mismo tal vez el motivo más relevante, tomando en cuenta a quiénes estaba dedicada dicha admonición y aquello que, como ya hemos planteado, era el argumento más contundente: la fiesta idolátrica. El pintor no solo centra esta escena en la composición, sino que es por ella que produce plásticamente una vía directa entre el mundo de la vida engañosa, errada, y aquel de las penas y la tortura: la frase "MITTENT EOS IN CAMINUM IGNIS" que, como vimos, alude a ser arrojado al camino del infierno, es pintada como "MITTENTEOSINCA MINUM IGNIS" (fig. 16). El hiato producido en la palabra CAMINUM es ocupado por un sinuoso hálito blanquecino que bien puede interpretarse como la exhalación del ser monstruoso con cara de perro que engulle a la Pereza o como el alma misma de los pecadores del registro superior que fluye, simbólicamente, hacia su fatal destino. Una asociación palabra-imagen que funciona como un recurso deíctico que señala, marca y orienta nuestra atención. Las razones son contundentes: allí están una pareja de indígenas –nótese el tupu– brindando con un par de queros con un demonio vestido con "ropa de la tierra"

(fig. 13), otra pareja de músicos también con ropas indígenas y sombrero con plumas cantando y tocando antara y cajas, y una última con lliclla, tupu y cumbi, danzando (fig. 14). La síntesis resulta adecuada: chicha, música y baile representan la fiesta, aquella fiesta de la gentilidad de la que los testimonios escritos nos hablaban. A tal punto López de los Ríos se esmeró en precisar y distinguir cada uno de estos signos, que no dudó en realizar un arrepentimiento en uno de los músicos con cuernos, eliminando el instrumento de cuerdas –¿vihuela o guitarra?– que tañía y cambiándolo por una caja, más acorde con las prácticas musicales nativas (fig. 15).[33]

Sabemos que este lienzo, junto con los demás de la serie, fue encargado en 1683 por el bachiller Joseph de Arellano, cura doctrinero del pueblo de Carabuco desde 1669.[34] Arellano, quien aparece representado en los lienzos (figs. 8 y 10), proveyó de todos los materiales necesarios para que estas pinturas cumplieran con el cometido esperado: acompañar mediante el impacto visual aquello que con la palabra se predicaba en todo pueblo de indios, esto es, erradicar las falsas y malas costumbres del alma de los fieles so pena de caer en las llamas del infierno, un espacio que se presentaba como el reverso de la moneda de aquel otro espacio donde reinaban los placeres de la fiesta de los sentidos:

> Es el infierno, hermanos, un lugar que está en lo profundo de la Tierra, todo oscuro y espantable, donde hay cien mil millones de tormentos. Allí se oyen grandes gritos y llantos y rabiosos gemidos; allí se ven horribles visiones de demonios fierísimos; allí se gusta perpetua y amarguísima hiel; allí hieden más que perros muertos (...).[35]

En el *Infierno*, López de los Ríos (figs. 6, 16 y 17) combinó negros de hueso y carbón, índigos, bermellones, hematites y malaquitas para lograr una paleta tan baja y oscura como la de los pecados que exhibían los seres de su imaginación, mientras que en el registro superior (figs. 11 a 14) se pudo registrar el uso de una combinación cuidada de capas superpuestas de malaquita, índigo mezclado con oropimente y, finalmente, el vidrioso smalte remolido con albayalde para lograr un verde de la zona de los placeres mundanos.[36] Si hacemos mención a estos materiales del color es porque, casualmente, muchos de ellos también participaban, de alguna manera, de aquella fiesta tan temida. El bermellón (llimpi) y el cardenillo (llacsa) aparecen como el complemento obligado en la construcción que se hizo de la fiesta idolátrica, en la que también los colores se asociaron con ciertos tópicos como el de embijarse los cuerpos en tiempos de fiesta o el de exhalar vapores cromáticos en ritos variados.[37] Muchos de estos pigmentos, reconocidos bajo otros nombres por los nativos como *llimpi*, *paria*, o *puca allpa*, eran al momento utilizados con fines ceremoniales en aquellas prácticas "riesgosas" que, precisamente, hacían "necesaria" la presencia de estas imágenes condenatorias. Paradojas de la dominación...

A su vez, el mundo de lo material y el de lo sagrado en las sociedades andinas respondían a una lógica en la que uno se imbricaba en el otro, en la que los metales escondidos en las profundidades de una mina o la majestuosidad de un cerro cargaban en sí mismos con el poder de la sacralidad. De allí provenían muchas de las sustancias utilizadas para pintar. Incluso, algunas como el cardenillo o el oropimente, tan utilizados en la paleta andina, ya conjugaban connotaciones pecaminosas en la propia cultura europea. "Huyase del cardenillo como de pestilencia, porque

Buenos Aires, Facultad de Teología de la UCA, 1990, p. 734.

32 *La Sagrada Biblia*. Libro de las Lamentaciones, 5:16; Evangelio según San Lucas, 13:28; Evangelio según San Mateo 13:42.

33 Recordemos que la "vihuela" era un instrumento musical de seis cuerdas muy apreciado en la España del siglo XVI, que en el siglo XVII fue popularmente sustituido por la guitarra que permitió un modo "facil de tañer, especialmente en el rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea mufico de guitarra." Covarrubias Orozco. *Op. cit.*; letra V.

34 Teresa Gisbert. "El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino", en AA.VV. *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional*. La Paz, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2004, p. 48.

35 *Tercero Catecismo: Sermonario*. Sermón XXX, pp. 886-887, en Durán. *Op. cit.*, p. 734.

36 Los resultados de los análisis químicos realizados por la Dra. Marta Maier y las conclusiones a las que arribó el equipo Ubacyt F090 de la Universidad de Buenos Aires dirigido por la autora fueron presentados en un informe al Centro Nacional de Restauración de Bolivia en noviembre de 2006. Ver también nuestra intervención en el Centro Nacional

es su mayor enemigo (...)" sentenciaba el tratadista Francisco Pacheco, refiriéndose a la antipatía y toxicidad de dicho color.[38] Sin embargo, el uso del término "pestilencia" revelaba un deslizamiento de significados ligados a lo herético, lo pagano y lo idolátrico. Los textos de la doctrina cristiana y las prácticas evangelizadoras –como es el caso de estas imágenes en cuestión– hicieron uso del mismo en un contexto que pretendía disolver los poderes de la idolatría.

Asimismo, el padre Bernabé Cobo, al mencionar las bondades del cardenillo en tierras americanas, exponía esta singular cadena de sentidos entre material, pestilencia y propiedades maliciosas, otorgándole a la sustancia verdosa la facultad, en este caso, de curar: "(...) echados sus polvos en cualquiera llaga cancerosa o pestilencial, aunque sean landres, consumen la malicia, corrigen los humores (...)".[39]

Pestilencia y malicia que, a su vez, encarnaban los pecados capitales sobrellevados por las almas ardiendo en el purgatorio, cuyo efecto era comparado, sorprendentemente... o no tanto, con aquel ejercido en el laboreo de las minas:

> Este lugar del purgatorio tiene terribles tormentos y fuegos que reciamente abraza y consume la malicia del pecado, así como el minero el mal metal, y que es tierra o plomo lo echa mal; mas el bueno de plata lo mete en la guayra y en la hornaza, para que con el fuego se limpie la escoria que tiene. Para que estén del todo limpios y resplandecientes, mételos en el horno del purgatorio, y allí tienen mucha paciencia y dan gracias a Dios conociendo que aquello justamente lo pasan por sus pecados, que de allí irán a gozar de Dios.[40]

Como contraposición, el espacio de la *Gloria* (fig. 3), del Cielo donde la Santísima Trinidad reinaría junto con la Virgen, los ángeles y todos los bienaventurados, presentaba otras características, y también otra paleta. Allí, el mundo del color irrumpía con blancos resplandores y doradas iridiscencias, con matices verdes, rojos y azules, con luces y sombras, todos ellos en pos de la representación de una vida eterna dichosa. En el caso de los lienzos de Carabuco, el artista aplicó oropimente, azurita, resinatos, bermellón y albayalde en las túnicas de ángeles, los mantos y vestidos de los santos, así como en el sector de la Santísima Trinidad. Colores sutiles y brillantes para el momento en que "(...) los cielos aparejarán la morada de los justos queridos de Dios. La luna resplandecerá como el sol, y el sol siete veces más que ahora".[41] Nuevamente, y tal como señalamos en trabajos anteriores, puentes simbólicos eran construidos entre antiguos dioses y héroes resplandecientes andinos –Illapa, Inti o la luna–, y los protagonistas de la nueva religión: Cristo, la Virgen María y el Espíritu Santo.[42]

* * *

Retomando el tema del encargo, resulta aceptable pensar que el mismo remitía a la instrucción, tal como advirtiera Guamán Poma de que "en cada yglesia ayga un juicio pintado alli muestre la venida del Sor. Al juicio –el cielo– y el mundo y las penas del ynfierno para que sea testigo del cristiano pecador".[43] Sin embargo, la presencia destacada de la fiesta en el registro superior del lienzo nos señala la persistencia de la estrategia simbólica que hemos mencionado por medio

de Restauración, 2003. Agradezco la sincera y gentil colaboración del Lic. Rúa Landa para estos estudios. Vale la pena señalar que, aunque en 1683 se registra la hechura de los marcos, para 1698 no se hallaban aún dorados, tal como lo testimonia el inventario de la iglesia: "Ylen quatro liensos grandes en el cuerpo de la iglesia con sus marcos, cajones y tablas por dorar", motivo por el cual suponemos que los refinados trabajos de corladura (lacas aplicadas sobre lámina de plata) con uso de índigo y carmín son posteriores a dicha fecha. Inventario de la iglesia de Carabuco. Año 1698. Documentos rezagados (Carabuco), 1634-1831, vol. 52-77, fol. 77.

37 Ver en este capítulo cita de manuscrito de Huarochiri, nota 19.

38 Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 400.

39 Bernabé Cobo. *Historia del Nuevo Mundo*. 1ª edición. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890. L.III, cap. XXIV, "De la Copaquira", pp. 269-270.

40 *Tercero Catecismo. Sermonario* (1585), fols. 197r y 197v, en Durán. *Op. cit.*, p. 733.

41 Ibidem, p. 740.

42 José Emilio Burucúa, Gabriela Siracusano y Andrea Jáuregui.

de la cual la fiesta del paganismo antiguo se necesitaba seguir recreando en términos andinos toda vez que fuera necesario. En ese caso, ¿qué necesidad pudo haber tenido Arellano en echar mano a dicho recurso? ¿Es que acaso sufrió un rebrote de prácticas idolátricas tan "escandaloso" como aquel que parecía preocupar al fiscal de Cajatambo?

El sitio de Carabuco tenía una antigua historia ligada a la presencia idolátrica y la aparición mítica de quien se dice intentaría erradicarla mediante la prédica, la curación milagrosa y el traslado de una cruz que sería muy venerada: me refiero a Tunupa, asociado a la figura de San Bartolomé o Santo Tomás. La historia de su accionar en esta región del Titicaca no escapa a la alusión al topos de las fiestas, bailes y borracheras, tal como lo indican fuentes como Santa Cruz Pachacuti y Ramos Gavilán o incluso uno de los tondos presentes en la *Gloria*, otro de los lienzos de esta serie de Carabuco. Así, Santa Cruz Pachacuti relata que "(…) dizen que con amorosas palabras los començo a predicar En vn pueblo En donde abia gran fiesta y banquetes de vnas bodas (…)",[44] mientras que, llegado Tunupa a Tiahuanaco "dizen questaban La gente de aquel puo entendiendo en sus borracheras y bayles adonde el dho to[na]pa a la despedida lo an llegado a predicarles (…)".[45]

Por su parte, Ramos Gavilán, al explicar la aparición de la cruz de Carabuco el día de la fiesta del Corpus, menciona que ese mismo día los naturales celebraban sus propios ritos, a manera de disimulo, en los que "Tienen los Indios en costumbre celebrar sus regozijos, y fiestas beviendo hasta embriagarse, y siendo assí, que la embriaguez turba demasiadamente el juyzio, fácilmente se enemistan después de embriagados los que al tiempo del bever se brindaron como amigos".[46]

En el tondo mencionado (fig. 19), López de los Ríos representa al santo con la cruz predicando ante un grupo de indígenas, mientras el demonio huye hacia la izquierda. El texto que acompaña esta imagen cuenta que "(…) les predico el evangelio en ocacion de que los yndios del este puº estaban en una gran borrachera (…)".[47]

La historia de Carabuco, cuya etimología entendían vinculada al término carapuco (el canto reiterado de un pájaro llamado pucopuco),[48] podría bien brindarnos datos que ofrecieran una salida al interrogante planteado. Pero… ¿qué grado de veracidad podrían tener estos datos que no dejan de repetirse de manera casi idéntica toda vez que se pretende explicar y justificar los mecanismos de control aplicados? Si como señala Ramos, la existencia de prácticas ligadas al baile y la fiesta –como por ejemplo el *Taqui Oncoy*– fueron en muchos casos la justificación de accionares políticos, ¿qué otras motivaciones podrían haber llevado a Joseph de Arellano a utilizar este recurso? Tal vez la respuesta se encuentre en el testimonio de una visita e interrogatorio realizados por el visitador Joan de Eguaraz y Pasquier contra Joseph de Arellano precisamente el 20 de julio de 1683.[49] La visita parece haber tenido el objetivo de corroborar algunas denuncias acerca del comportamiento del cura de la doctrina y sus ayudantes, entre las que se destacaban la administración de los sacramentos, la sospecha de maltratos hacia los indios, si había solicitado las memorias y añadido misas, posas y pendones, y hasta la posibilidad de que los curas hubieran tomado gallinas y otras cosas de los indios a cambio de la administración de los sacramentos. Las preguntas a las que fueron sometidos Arellano y distintos representantes de jerarquía de las parcialidades urinsaya y anansaya permiten suponer

"Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas", en *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, IIE-UNAM, 2000.

43 Guamán Poma de Ayala. *Op. cit.*, p. 688.

44 Santa Cruz Pachacuti. *Op. cit.*, fol. 4v, p. 10.

45 Ibidem, fol. 6r, p. 12.

46 Ramos Gavilán. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1621], 1988, p. 67.

47 Ver Centro Nacional de Conservación y Restauración. *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales*. La Paz, Viceministerio de Cultura, 2003.

48 Santa Cruz Pachacuti. *Op. cit.*, fol. 5r, p. 12.

49 Archivo Arzobispal de La Paz. *Visita y escrutinio fulminado contra el B. (bachiller) Joseph de Arellano, cura y vicario de esta doctrina de Carabuco - Julio 20 de 1683*. Cabildo Catedral 4 -1683, f. 51-75v. Agradezco al Sr. Norman Reyes Dávila, director del archivo, su gentil colaboración en el relevamiento de estos materiales.

la existencia de alguna presentación previa por parte de los indígenas denunciando excesos, a la vez de exhibir la preocupación siempre latente del relajo de algunos curatos respecto del control de prácticas tendientes a desviar los fines doctrinales. Así lo demostraban algunas de ellas:

> Ytem si han nombrado violentamente yndios para los alferazgos llebandoles el camarin y si con ese pretexto han tenido los yndios juntas y borracheras de que se originan gravissimos pecados.
> Si tiene parientes, si no han pagado a pongos, aguatines y mitayos lo que corresponde, si han hecho hilar o tejer a las indias, si consienten amancebamientos u otros pecados y ofensas, si tienen en sus casa mujeres.[50]
> Ytem si sabe que alguna persona o personas de esta jurisdicción han usado o usan de hechizos o sortilegios o solicitan hechizeros o brujas para algun maleficio de mandar matar o cegar o si han usado o usan de supersticiones agueros e Ydolatrias.[51]

Nuevamente, la recurrencia a las borracheras y otros excesos tendían un manto de sospechas sobre las conductas de los indios pero también sobre la responsabilidad de quienes impartían la doctrina.

Arellano salió airoso de esta visita, declarándoselo "bueno, diligente, puntual y cuidadoso".[52] Tal vez, este llamado de atención resultó clave a la hora de decidir los motivos del registro que hemos analizado. Después de todo, la fiesta siempre había sido un elemento eficaz para detener futuros "escándalos".

50 Archivo Arzobispal de La Paz. *Visita y escrutinio*, f. 53r.

51 Archivo Arzobispal de La Paz. *Visita y escrutinio*, f. 53v.

52 Archivo Arzobispal de La Paz. *Visita y escrutinio*, f. 72.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional.* La Paz, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2004.

—— *I Simposio Interancional sobre representacoes cristas. Textos e imagens religiosas na America colonial.* Vitoria, GPIC-Gere, 2004.

—— *Tesoro Peruano de un mineral rico, labrado en un ingenio famoso, ensayado, y tenido por de buena ley.* Zaragoza, 1677.

ACOSTA, José de. *De procuranda Indorum salute.* CSIC, Madrid, 1984. Colección "Corpus Hispanorum de Pace", compilada por Pereña, L.; Abril, V.; Baciero, C.; García, A.; Ramos, D.; J. Barrientos, J. y Maseda, F.

ARCHIVO ARZOBISPAL DE LA PAZ. *Inventario de la Iglesia de Carabuco. Año 1698.* Documentos rezagados (Carabuco), 1634-1831, vol. 52-77, fol. 77.

—— *Visita y escrutinio fulminado contra el B. (bachiller) Joseph de Arellano, cura y vicario de esta doctrina de Carabuco – Julio 20 de 1683.* Cabildo Catedral 4 -1683. f. 51-75v.

ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA. *Causa de Visita de hechicerías e idolatrías.* 12:1. 1725. Visita de Idolatrías hecha en Chacras y Andajes por el cura de la doctrina de Paccho doctor don Pedro de Celis; f. 2v–5r.

ARZÁNS DE ORSÚA y VELA, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence, Brown University Press, 1965.

AVENDAÑO, Fernando de. *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Catolica, en lengua castellana y la General del Inca. Impugnanse los errores particulares que los indios han tenido.* Parte primera. Lima, 1648.

ÁVILA, Francisco de. *Tratado de los Evangelios,* T. I, que contiene desde la primera Dominica de Adviento, hasta el sabado de la octava de Pentecostes. Lima, 1648.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais.* Buenos Aires, Alianza, 1994.

BURUCÚA, José Emilio. *Sabios y Marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica.* Buenos Aires, Lugar editorial, 1993.

BURUCÚA, José E.; SIRACUSANO, Gabriela y JÁUREGUI, Andrea. "Colores en los Andes:

sacralidades prehispánicas y cristianas", en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte.* México D.F., IIE-UNAM, 2000.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. *Entre el Infierno y la Gloria. Restauración de dos lienzos monumentales.* La Paz, Viceministerio de Cultura, 2003.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo.* 1ª edición. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890.

Confessionario para los curas de indios con la instrucción contra sus ritos y exhortacion para ayudar a bien morir: y suma de sus privilegios y forma de Impedimentos del Matrimonio. Lima, 1585.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Añadido por el Padre Benito Remigio de los Clérigos Menores. Con privilegio. En Madrid, por Melchor Sanchez. A costa de Gabriel de Leon, Mercader de Libros, vendese enfrente de la calle de la Paz, 1673.

DURÁN, Guillermo. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana.* Buenos Aires, Facultad de Teología de la UCA, 1990.

DUVIOLS, Pierre. *Procesos y Visitas de Idolatrías. Cajatambo, siglo XVII.* Lima, IFEA–Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, 2003.

GISBERT, Teresa. "El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino", en AA.VV. *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional.* La Paz, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2004

GUAMÁN POMA DE AYALA. Felipe. *Nueva Corónica y buen gobierno.* 1615. Versión internet del manuscrito original, Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4°. Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca.

LA CALANCHA, Antonio de. *Chronica moralizada del orden de S. Agustin en el Peru, con sucesos exemplares vistos en esta Monarchia.* Barcelona, 1638.

La Sagrada Biblia. Traducida de la Vulgata Latina al Español. Buenos Aires, Sopena, 1950.

MUJICA PINILLA, Ramón *et al. El Barroco Peruano.* Lima, Banco de Crédito, 2002.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura.* Madrid, Cátedra, 1990.

PÉREZ DE MOYA, Juan. *Filosofía Secreta.* Alcalá de Henares, por Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611.

RAMOS, Gabriela y URBANO, Henrique (comps.). *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993. Cuadernos para la Historia de la Evangelización en América Latina, Nº 5.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1621]. Lima, Ignacio Prado Pastor Editor, 1988.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Lima, FCE, 1995.

TAYLOR, Gerald. *Huarochirí. Manuscrito quechua del siglo XVII. Ritos y tradiciones 1*. Lima, Institut Français d´Études Andines-Lluvia editores. Colección Biblioteca Andina de Bolsillo, IFEA, tomo 12; colección Alasitas, 2003.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Piadoso Cuzco", *FMR. Revista de Arte y Cultura de la Imagen*, Nº 32, Milán, octubre de 1996.

DURISSIMUM IUDICIUM GENTIBUS PROFERT, c. 1600, grabado sobre cobre, medidas 79,6 x 51,1 cm.



ADENDA

Tal como se ha señalado en el presente libro, la posibilidad de existencia de un grabado como fuente de origen de algunos de los cuadros de Postrimerías estudiados estuvo siempre en nuestro horizonte. Quienes trabajamos en el terreno de lo iconográfico del período colonial sabemos de las dificultades que acarrea su búsqueda, dado que implica internarse en un universo global de imágenes que, a veces, se nos aparece como infinito. El hallazgo de Teresa Gisbert y Andrés de Mesa, de imágenes que guardaban estrecha relación con las series estudiadas en Ledesma (España) e Ispahán (Irán), reforzó la idea de una circulación intensa y extendida de dicho grabado y nos incitó a seguir buscando.

A pocos días de haber entrado nuestro texto final en imprenta, la fuente salió finalmente a la luz, gracias a la colaboración valiosa y desinteresada del Prof. Dr. Gerhard Wolf, director del *Kunsthistorisches Institut* en Florencia, a partir de un rastreo profundo que este y sus colaboradores realizaran en la maravillosa biblioteca que el mencionado instituto alberga.

Como puede apreciarse en su reproducción, se trata de un grabado de posible origen flamenco e inspiración jesuita, del siglo XVII. En este, al igual que en el caso español, la representación del Juicio Final condensa varias escenas divididas en tres registros: uno superior, con Cristo sentado sobre el arco iris acompañado de la corte celestial; uno medio, en el que San Miguel arcángel se dispone a separar las almas de justos y pecadores; y uno inferior, donde se exhiben las penas del infierno. Una observación rápida sobre los casos analizados da cuenta de que los artistas andinos utilizaron esta imagen con gran ingenio, no copiándola fielmente sino efectuando selecciones y reformulaciones de la misma, de acuerdo a sus intereses. Así, es posible encontrar concordancias entre este grabado y los lienzos del *Juicio Final*, *Infierno* y *Gloria* de Carabuco, en aquel del *Juicio Final* de Diego Quispe Tito en el Convento de San Francisco de Cuzco, o en el de un seguidor suyo, presente en el templo de Urubamba, así como en el lienzo de Melchor Pérez de Holguín, actualmente en la iglesia de San Francisco de Potosí, y el *Juicio* de la serie de Postrimerías de Caquiaviri. Una red icónica que nos habla de la importancia que este tema tuvo y de cómo las estrategias estéticas estuvieron a la altura de la funcionalidad y la eficacia que requirió el programa evangelizador en tierras sudamericanas.

Los autores de este libro agradecen enfáticamente el aporte del Prof. Wolf y se comprometen a continuar con este análisis en futuras publicaciones.

SOBRE LOS AUTORES

Leontina Etchelecu es Licenciada en Arte y Doctoranda en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad del Salvador. Magíster en Gestión de Políticas Culturales para el Mercosur (Universidad de Palermo), Especialista en Gestión del Patrimonio Sustentable, de la Universidad Ortega y Gasset. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales difundiendo los temas vinculados a su investigación doctoral dirigida por la Dra. Gabriela Siracusano en el tema "La fiesta de Corpus Christi, transformaciones sociales, económicas y religiosas en el Virreinato del Perú".
Contacto: leontinaetchelecu@gmail.com

Teresa Gisbert nació en La Paz. Licenciada en Arquitectura con especialidad en Historia del Arte. Fue docente universitaria por más de 25 años. Coordinadora del Curso de Restauración de Bienes Muebles, Cuzco (Perú), con auspicio de OEA (1975-1980). Dictó cursos sobre "Iconografía Andina" en la Escuela de Altos Estudios Sociales de París (1987-1990- 1993). Ha publicado los siguientes libros: *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980-1994-2004), *El Paraíso de los pájaros parlantes* (1999-2000-2008) y *Arte textil y mundo andino* (1980-1988-1992), este último en colaboración con S. Arze y M. Cajías. Con José de Mesa ha publicado, entre otras obras, *Historia de la pintura cuzqueña* y *Arquitectura Andina*.
Contacto: tegisca@acelerate.com

Blanca A. Gómez es Licenciada en Química por la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires sobre el tema "Desarrollo y aplicación de técnicas analíticas y espectroscópicas para el estudio de materiales inorgánicos y órganicos en el arte latinoamericano", dirigida por la Dra. Marta Maier. Becaria Doctoral de CONICET, Departamento de Química Orgánica, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UBA).
Contacto: bgomez@qo.fcen.uba.ar

Diego Guerra es Licenciado en Artes (UBA) y becario de doctorado del CONICET (CEIRCAB-Tarea, UNSAM) sobre el tema "La prensa ilustrada y la desaparición del retrato fotográfico de difuntos en la Argentina (1898-1910)". Ha curado la exposición *Angelitos. Fotografía y muerte en el Fotoespacio del Retiro* (2005) y colaborado como asesor en el Museo Isaac Fernández Blanco. Integra el PICT "Arte, ciencia y tecnología en la escultura colonial sudamericana" dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.
Contacto: gdiegol76@yahoo.com.ar

Marta S. Maier es Licenciada y Doctora en Ciencias Químicas por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Profesora Asociada e Investigadora Principal de CONICET en el Departamento de Química Orgánica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UBA). Sus temas de investigación comprenden el estudio de productos naturales y el análisis de materiales en bienes culturales.
Contacto: maier@qo.fcen.uba.ar

Andrés de Mesa Gisbert nació en La Paz. Arquitecto, actualmente profesor de Expresión Gráfica en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica de Cataluña. Ha impartido clases de perspectiva y geometría descriptiva. Colabora en programas de doctorado. Seminarios impartidos: "La Perspectiva en la Arquitectura y su Evolución Histórica. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator" (D'Art, nº 20, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1994).
Contacto: andres.de.mesa@upc.edu

Sara Daniela Parera se encuentra finalizando sus estudios en la Carrera de Farmacia, Facultad de Farmacia y Bioquímica, UBA. Su investigación personal trata sobre el análisis químico de muestras de obras de arte, pintura rupestre y material arqueológico, en el departamento de Química Orgánica, de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. Docente en conservación y restauración de bienes culturales del Instituto Universitario Nacional de Arte y de la Universidad del Museo Social Argentino.
Contacto: danielaparera@gmail.com

Agustina Rodriguez Romero es Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Becaria doctoral de la *Getty Foundation* para realizar estudios en el *Institut national d'historie de l'art* en París, y posdoctoral del CONICET (CEIRCAB-Tarea, UNSAM). Docente de historia del arte colonial en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín.
Contacto: agusrr@gmail.com

Carlos Manuel Rúa Landa es Licenciado en Artes plásticas por la Universidad Tomás Frías de la ciudad de Potosí, Bolivia. Ha seguido cursos de especialización en conservación y restauración de obras de arte, en México, España y Brasil. Efectuó pasantías e intercambios profesionales en Estados Unidos y Alemania. Participó de reuniones, seminarios y simposios sobre conservación en Bolivia y el extranjero. Desde 1987 tiene a su cargo el área de conservación y restauración de bienes muebles del Ministerio de Culturas, desempeñando funciones de dirección, coordinación y administración de proyectos de conservación de bienes culturales muebles en distintas regiones de Bolivia.
Contacto: rualanda@gmail.com

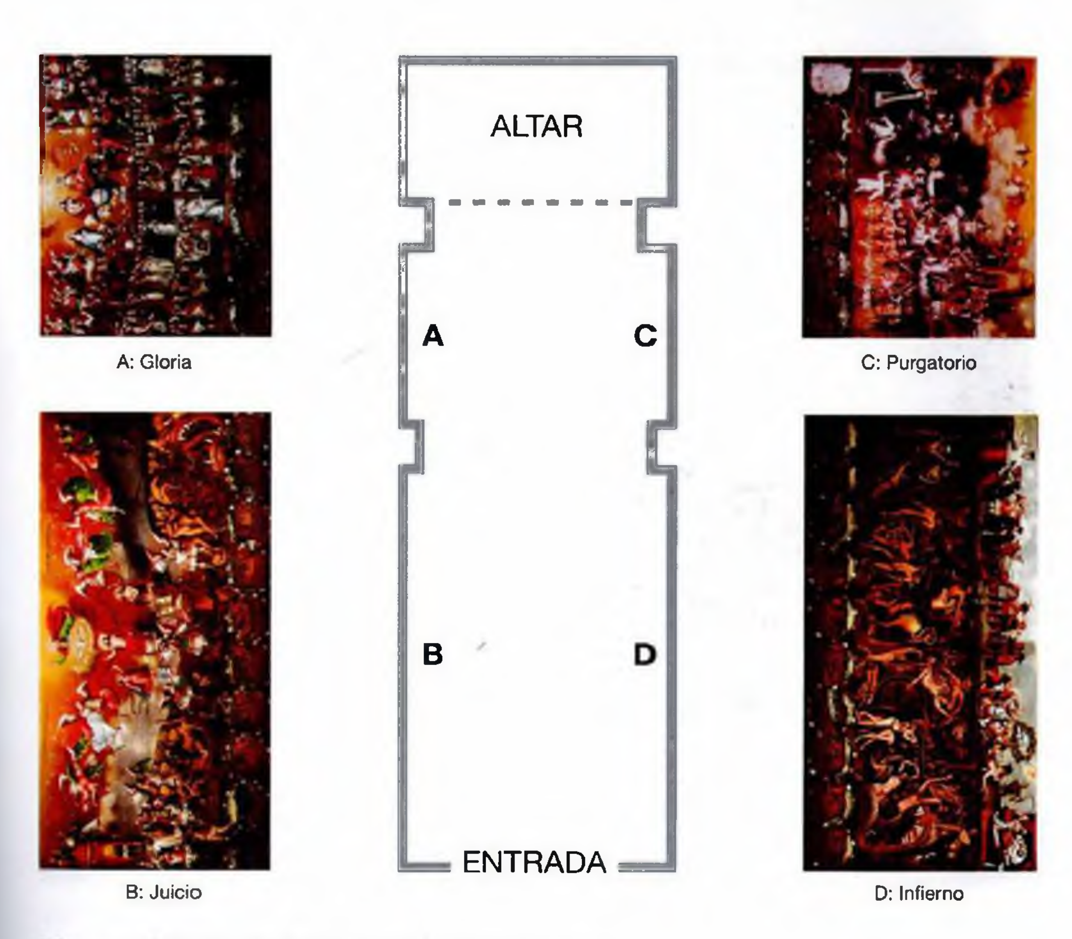
Gabriela Siracusano es Doctora en Historia del Arte (UBA). Investigadora Independiente de CONICET. Directora Académica del CEIRCAB-TAREA (UNSAM). Profesora de la Universidad Nacional de San Martín y Universidad de Buenos Aires. Ha sido *Postdoctoral Fellow del Getty Foundation* (2003) y *John Simon Guggenheim Fellow* (2006). Directora de proyectos de investigación subsidiados por la ANPCT, CONICET y UBA ligados al estudio de materiales del color en el arte colonial sudamericano. Autora de varios libros y artículos, entre ellos, *El Poder de los Colores* (Buenos Aires, FCE, 2005), premio ALAA 2006 (USA).
Contacto: gasiracusano@gmail.com

Gustavo Tudisco es Museólogo especializado en Museología Histórica (ENM) y cursa actualmente la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Desde 2001 está a cargo del Departamento de Investigación del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, y participa en varios proyectos de investigación UBACyT y PICT.
Contacto: gtudisco@fibertel.com.ar

APÉNDICE DE IMÁGENES, TABLAS Y GRÁFICOS



1 Exterior de la iglesia de la Santa Cruz de Carabuco, Bolivia.



2 Esquema de distribución de los lienzos de Postrimerías en el interior del templo.



3 José López de los Rios, *Gloria*, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerias, Iglesia de Carabuco, Bolivia.



4 José López de los Rios, *Purgatorio*, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.



5 José López de los Ríos. *Juicio final*, óleo s/tela. 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.



6 José López de los Ríos, *Infierno*, óleo s/tela. 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.



7 *Purgatorio*, detalle, cartela.



8 *Purgatorio*, detalle de las almas penitentes.





Izquierda:

9 *Purgatorio*, detalle, el apóstol Santo Tomás o San Bartolomé intercede por las almas penitentes.

Derecha:

10 *Gloria*, detalle, retrato de José de Arellano como donante y Santa Rosa de Lima entre las santas fundadoras de órdenes.



11 *Infierno*, detalle, escena de predicación.



12 *Infierno*, detalle, escena de confesión.





13

14



15

13 *Infierno*, detalle, dos mujeres indígenas y un demonio brindando con keros.

14 *Infierno*, detalle, músicos y bailarines.

15 *Infierno*, detalle, *pentimenti*.



16 *Infierno*, detalle, almas condenadas.



17 *Infierno*, detalle, almas condenadas.



18 *Juicio final*, detalle, los ángeles alternan con los astros, representados estos por los signos alquímicos.

19



20



21



19 *Gloria*, detalle, Tondo 1, primera predicación del apóstol.

20 *Gloria*, detalle, Tondo 3, los indígenas intentan quemar al apóstol.

21 *Gloria*, detalle, Tondo 4, el apóstol detiene una tormenta.

22



23



24



22 *Gloria*, detalle, Tondo 5, el apóstol en su ermita junto a una fuente milagrosa.

23 *Purgatorio*, detalle, Tondo 7, el apóstol es azotado por los indígenas.

24 *Purgatorio*, detalle, Tondo 9, el apóstol es arrojado al lago y salvado por la Virgen.

25



26



27



25 *Juicio final*, detalle, Tondo 11, los indígenas intentan quemar la cruz.

26 *Juicio final*, detalle, Tondo 12, los indígenas intentan hundir la cruz en el lago.

27 *Juicio final*, detalle, Tondo 14, hallazgo de la cruz por los españoles.

28 *Juicio final*, detalle, Tondo 15, traslado de la cruz a la iglesia y milagro de la curación del ciego.

29 *Infierno*, detalle, Tondo 24, primer milagro de Arellano: resurrección del indígena que cae del techo de la iglesia.

30 *Infierno*, detalle, Tondo 28, segundo milagro de Arellano: la iglesia, aún sin techar, no resulta dañada por la tormenta.

31 *Infierno*, detalle, Tondo 29, salvación milagrosa del bebé aplastado por una pared.


28
29
30
31

32



32 *Juicio Final*, pintura mural, 1608. Iglesia de Curahuara de Carangas. Bolivia.



33 *Juicio final*, detalle del Leviatán, pintura mural, 1608. Iglesia de Curahuara de Carangas, Bolivia.



34 *Juicio final*, detalle de la Ira, pintura mural, 1608. Iglesia de Curahuara de Carangas, Bolivia.







35 Comparación entre:

Imagen superior.
Juicio final, detalle del infierno, óleo s/tela, 1675-1690. Iglesia de Santa María, Ledesma, Salamanca, España.

Imagen central.
Havans, Stepanus y Minas, *Juicio final*, detalle del infierno, fresco, 1640-1655.
Catedral de Vank, barrio armenio de Jolfa, Ispahán, Irán.

Imagen inferior.
José López de los Ríos, *Infierno*, detalle, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.



36 Comparación entre:

Derecha: *Juicio final*, óleo s/tela, 1675-1690. Iglesia de Santa María, Ledesma, Salamanca, España.

Izquierda: José López de los Ríos, *Gloria*, *Juicio e Infierno*, óleos s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, iglesia de Carabuco, Bolivia.



37 *Juicio final*, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.

38 *Infierno*, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.



DOMINICA XXIIII. POST PENTECOST.
De Antichristo.

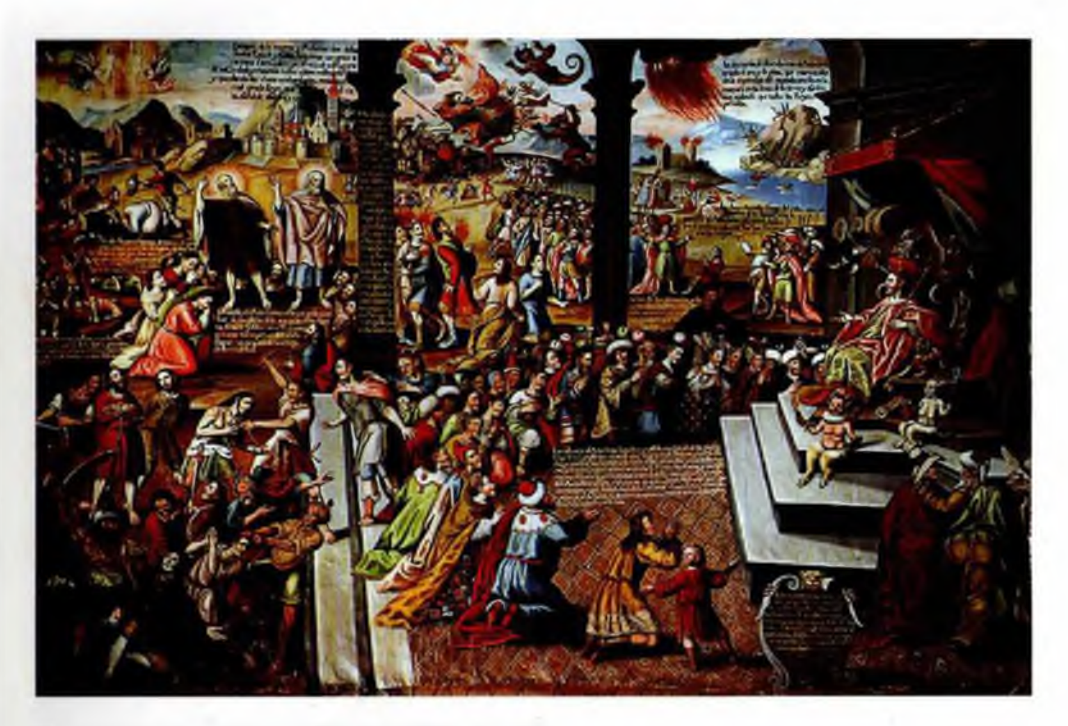


Arriba:

39 *Gloria*, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.

Abajo:

40 Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*. 1607, Estampa del Reinado del Anticristo.



41 *Reinado del Anticristo*, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.



42 *Muerte*, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.







Izquierda de arriba hacia abajo:

43 *Muerte*, detalle del pecado de idolatría, óleo s/tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.

44 *Muerte*, detalle de un demonio que brinda con un *kero*, óleo s/ tela, 1739. Iglesia de Caquiaviri, Bolivia.

Derecha:

45 Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615. Junio, Haucai Cusqui, fol. 246.



46 Tadeo Escalante, *Juicio Final*, pintura mural, 1804. Iglesia de Huaro, Perú.



47 Tadeo Escalante, *Infierno*, detalle de la rueda de los suplicios, pintura mural, 1804. Iglesia de Huaro, Perú.







Derecha:

48 Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615. Ciudad del infierno, fol. 941.

Izquierda, de arriba hacia abajo:

49 Danza de los diablos en Paucartambo (Cuzco, Perú). La gula con rostro de cerdo.

50 Anónimo cuzqueño, Santa Gertrudis ante la Virgen de la Merced.



51



52

51 Anónimo, imagen del "cielo jerarquizado". Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

52 Portada de la iglesia de San Lorenzo, detalle de la sirena tañendo un charango en el cielo. Potosí, Bolivia.

Página 148:

53 Anónimo cuzqueño, alegoría del firmamento con la representación de los 7 cielos de los planetas, más el círculo de las estrellas fijas donde está el zodiaco, más el "cristalino", el "primer móvil" y el "empíreo".

54 Giovanni de Paolo, ilustración para la *Divina comedia* de Dante (1442-1450).

Página 149:

55 *Juicio final*, estado de conservación del bastidor y soporte antes de su restauración.

56 *Juicio final*, estado de conservación antes de su restauración (luz rasante).

53

54





55



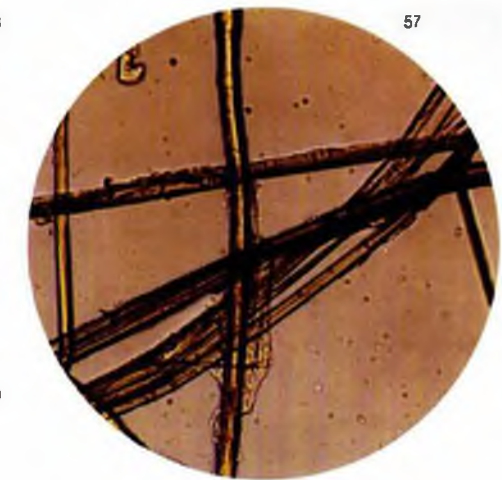
56



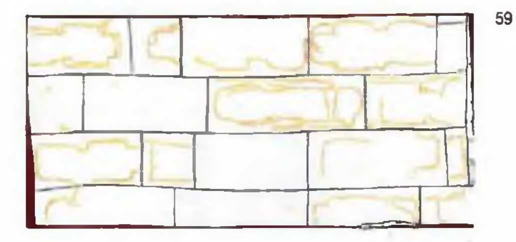
58



57



59



60



57 Muestra de la fibra de lino utilizada en los lienzos, observada al microscopio.

58 Detalle de la costura por sistema de "tabla encontrada" y "surjeteado".

59 Gráfico de la secuencia de las perforaciones de las costuras de los lienzos, causadas por su uso anterior como material de embalaje.

60 *Infierno*, detalle de una perforación de la tela, cubierta con un papel manuscrito por delante para cubrir la pérdida.



61 Detalle de inscripciones, números y letras presumiblemente como marcas de embalaje.



62 *Gloria*, detalle de inscripciones del mismo tipo.



63 *Infierno*, detalle del repinte en forma de calzoncillo que cubre las partes íntimas de los desnudos, realizado a mediados del siglo XX.

64 *Infierno*, detalle de músico observado mediante rayos x: se percibe el *pentimenti* con la vihuela pintada originalmente, luego cambiada por un bombo por el artista.

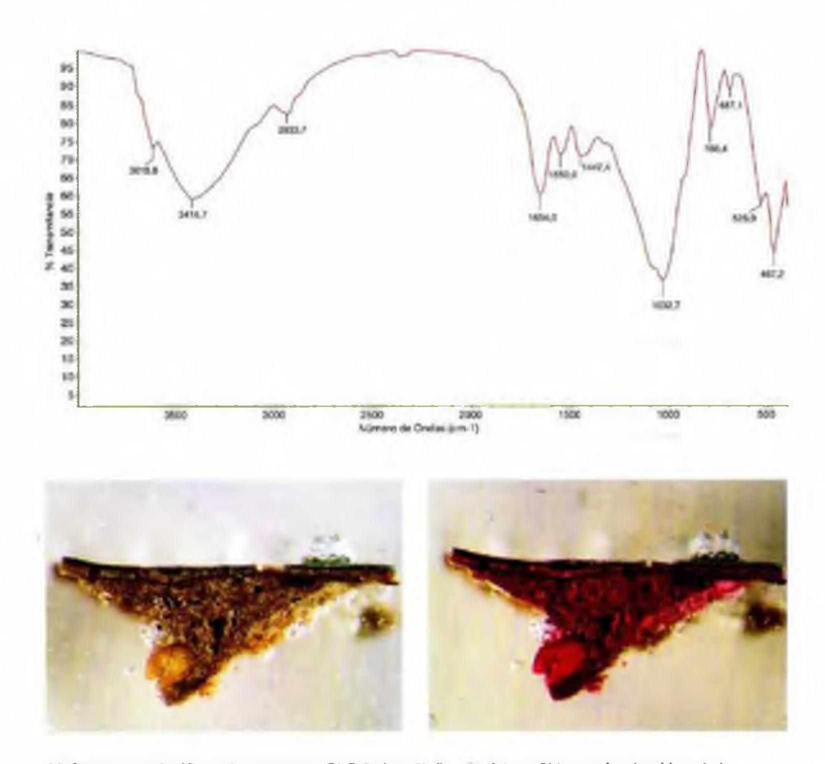
Tabla 1 Datos de SEM-EDX de la *Gloria* (Carabuco)

Código	Color y ubicación	SEM-EDX	Resultados
GLO 1 (CAR)	Blanco (Manto de San Bernardo)	1. Base de preparación: Si, Al, Ca, K, Fe, Mg, Na, Pb, S 2. Blanco: Pb, Si, Al, K, Ca	1. Tierra 2. Blanco de plomo
GLO 2 (CAR)	Amarillo (Túnica del Ángel)	1. Base de preparación: Si, Al, Ca, Mg, Fe, K 2. Amarillo: As, S, Si, Al, Ca, Fe	1. Tierra 2. Oropimente
GLO 3 (CAR)	Azul (Vestido del Ángel)	1. Base de preparación: Si, Al, Ca, Mg, Fe, K 2. Azul (intermedia) en cristales con blanco: Cu, Si, Al, Pb, Ca, K, Cl 3. Azul sobre blanco: Pb, Si, Al, Ca, P, K, Cu, Fe, Cl	1. Tierra 2. Azurita y blanco de plomo 3. Índigo y blanco de plomo, restos de azurita
GLO 4 (CAR)	Verde (Vestido del Ángel)	1. Base de preparación: Si, Al, Ca, Mg, Fe, K 2.Verde: Cu, Si, Al, Pb, Cl, K Cristal azul: Cu, Si, Pb, Al, K, Cl	1. Tierra 2. Resinato de cobre, verdigris y blanco de plomo
GLO 6 (CAR)	Azul (Vestido de Santa Catalina)	1. Base de preparación: Si, Al, Ca, Mg, Fe, K 2. Azul: Cu, Si, Pb, Al, Ca, K, Cl	1. Tierra 2. Azurita y blanco de plomo

Tabla 4 Datos de SEM-EDX del *Infierno* (Carabuco)

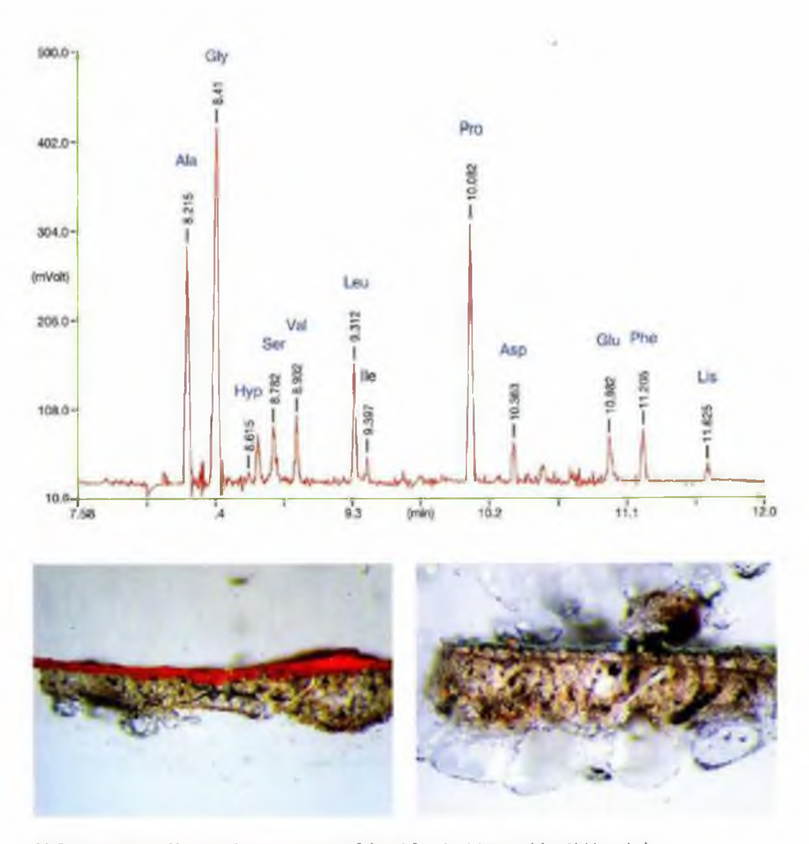
Código	Color y ubicación	SEM-EDX	Resultados
INF 1 (CAR)	Blanco (Turbante)	Blanco: Pb	Blanco de plomo
INF 2 (CAR)	Amarillo (Letra B de NOBIS)	Amarillo: As, S	Oropimente
INF 4 (CAR)	Azul (Cielo)	Azul sobre blanco: Pb, Si, Al, Ca, P	Índigo, blanco de plomo
INF 5 (CAR)	Rojo (Manga caballero que bebe)	Rojo: S, Hg	Bermellón
INF 6 (CAR)	Negro (Saco caballero que bebe)	Negro: Pb, P, Ca, Si	Carbón animal
INF 7 (CAR)	Verde (Follaje árbol)	1-Blanco con cristales azules: Si, K, Ca, Pb, Al, As, Co, Cu, Fe, Na 2-Verde: Cu, S, Si, K	1. Esmalte y blanco de plomo 2. Pigmento verde con cobre
INF 10 (CAR)	Rojo (Tondo)	Rojo: Fe, Si, Al, Mg, Na	Hematita

Gráfico 1 Espectro FT-IR de la base de preparación de GLO 6 (Carabuco)



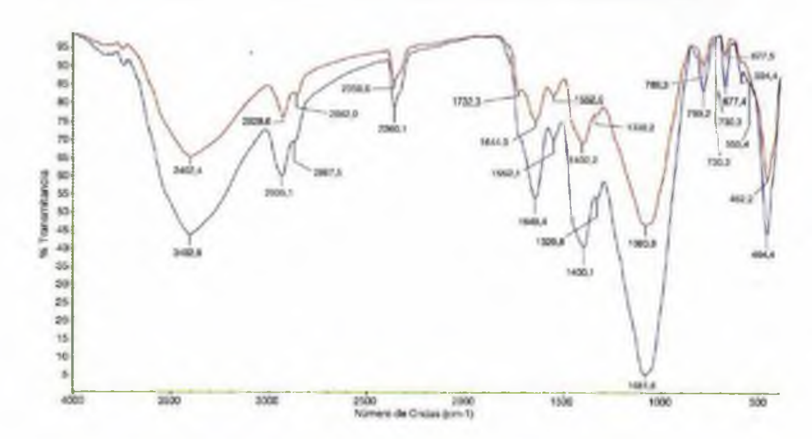
65 Cortes estratigráficos de la muestra GLO 6 sin teñir (izquierda) y teñida con fucsina (derecha).

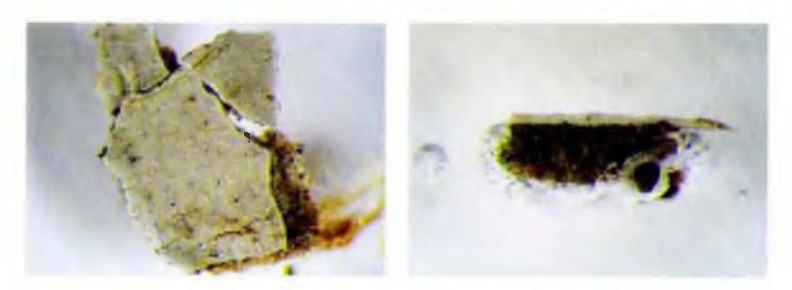
Gráfico 2 Análisis por CG de la mezcla de aminoácidos de la muesta GLO 7 (Carabuco)



66 Cortes estratigráficos de las muestras INF 2 (CAQ) (izquierda) e INF 4 (CAQ) (derecha).

Gráfico 3 Espectros IR de las muestras de INF 2 (CAQ) (trazo azul) en INF 4 (CAQ) (trazo rojo)





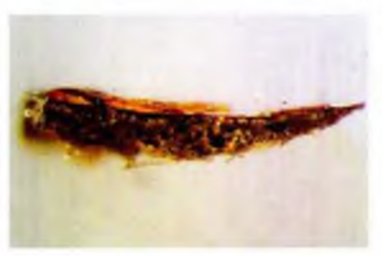
67 Fotografía del anverso (izquierda) y del corte estratigráfico (derecha) de la muestra INF 3 (CAQ).



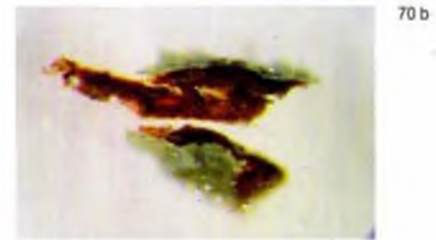
68



70 a



69



70 b



70 c

68 Corte estratigráfico de las muestras GLO 3 (CAR).

69 Corte estratigráfico de la muestra GLO 2 (CAR).

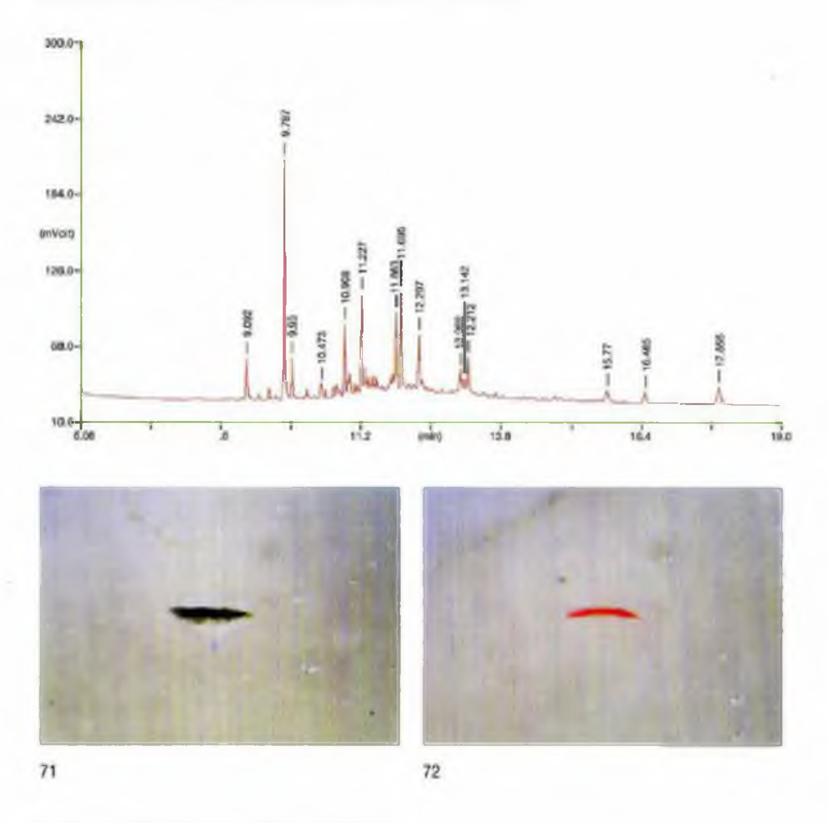
70 Cortes estratigráficos de las muestras:

a GLO 1 (CAQ).

b GLO 4 (CAR).

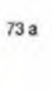
c PUR 3 (CAR).

Gráfico 4 Análisis por CG de resinato de cobre de GLO 1 (Caquiaviri)



71 Corte estratigráfico de la muestra INF 7 (CAR).

72 Corte estratigráfico de la capa pictórica de la muestra INF 5 (CAR).



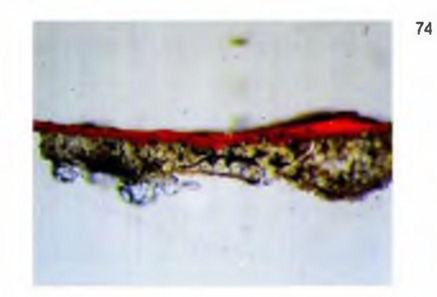


73 a

73 b



73 c



74

73 Cortes estratigráficos de las muestras:

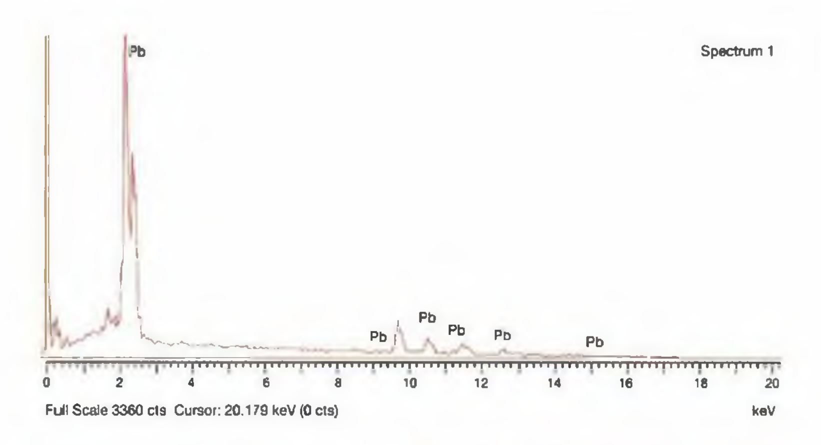
a INF 10 (CAR).

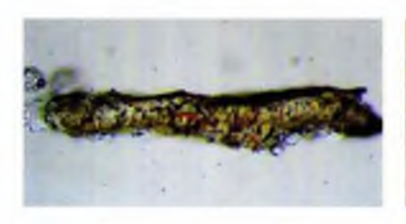
b PUR 1 (CAR).

c GLO 2 (CAQ).

74 Corte estratigráfico de la muestra INF 2 (CAQ).

Gráfico 5 Espectro de SEM-EDX de la capa pictórica roja de la muestra INF 2 (Caquiaviri)







Izquierda:

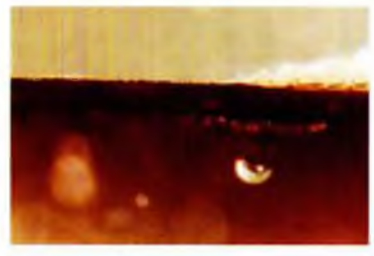
75 Corte estratigráfico de la muestra INF 1 (CAQ).

Derecha:

76 Cortes estratigráficos de las muestras del marco del *Infierno* de Carabuco

a M-azul (arriba).

b M-roja (abajo).



La paleta del espanto

Gabriela Siracusano (ed.)

Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina



¿Qué importancia tuvo la iconografía de las Postrimerías en el proceso de evangelización en el Virreinato del Perú? ¿Por qué fue necesario combinar la prédica del castigo y la salvación eterna con representaciones que impactaran en el "ánimo de los fieles"? ¿Qué estrategias discursivas y visuales intervinieron en dicho propósito y cómo fueron utilizadas con fines políticos y religiosos? ¿Cómo se ejecutó la praxis artística que otorgaría color y forma a estas empresas? A partir de una investigación interdisciplinaria que involucra a la historia del arte, la química y la conservación, y reúne trabajos de diferentes especialistas, este libro intenta responder estos interrogantes al hacer foco en la serie de pinturas realizadas en 1684 por José López de los Ríos, presentes en la iglesia de Carabuco, ubicada en lo que fue un antiguo pueblo de indios (Bolivia). Su dimensión material pasada y presente, su contexto de producción, sus usos y funciones, los modelos iconográficos que pudieron servir de fuentes y la circulación de las mismas más allá del territorio americano son algunos de los temas en los que el lector podrá internarse para comprender la dimensión simbólica que implicó la representación del Infierno, el Juicio Final o el Purgatorio en el área andina durante los siglos XVII y XVIII.

GABRIELA SIRACUSANO es doctora en historia del arte, investigadora del CONICET y profesora titular de arte colonial de la UNSAM. Es autora de varios libros y artículos sobre arte colonial andino, especializada en la dimensión material y cultural de pinturas y esculturas del período. *Getty Posdoctoral Fellow* (2003-2004) y *Guggenheim Fellow* (2006-2007).







Colección Artes y Letras
SERIE Arte y Materia